








150/300





LA PEINTURE

AU

MUSÉE DE LILLE

EXEMPLAIRE

N° 38

Madame BOSELLI-SCRIVE

LA PEINTURE

AU

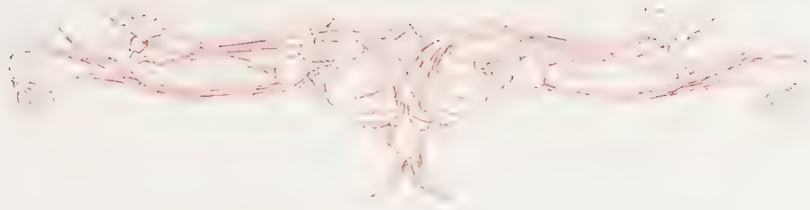
MUSÉE DE LILLE

PAR

FRANÇOIS BENOIT
PROFESSEUR D'HISTOIRE DE L'ART A L'UNIVERSITE DE LILLE

TOME
I

PARIS
LIBRAIRIE HACHETTE & C
79, Boulevard Saint-Germain, 79
—
1909



OUVRAGE

HONORE D'UNE SOUSCRIPTION

DU

MINISTERE

L'INSTRUCTION PUBLIQUE ET DES BEAUX-ARTS

DE

LL. MM.

LA REINE-MÈRE DES PAYS-BAS

L'EMPEREUR D'ALLEMAGNE

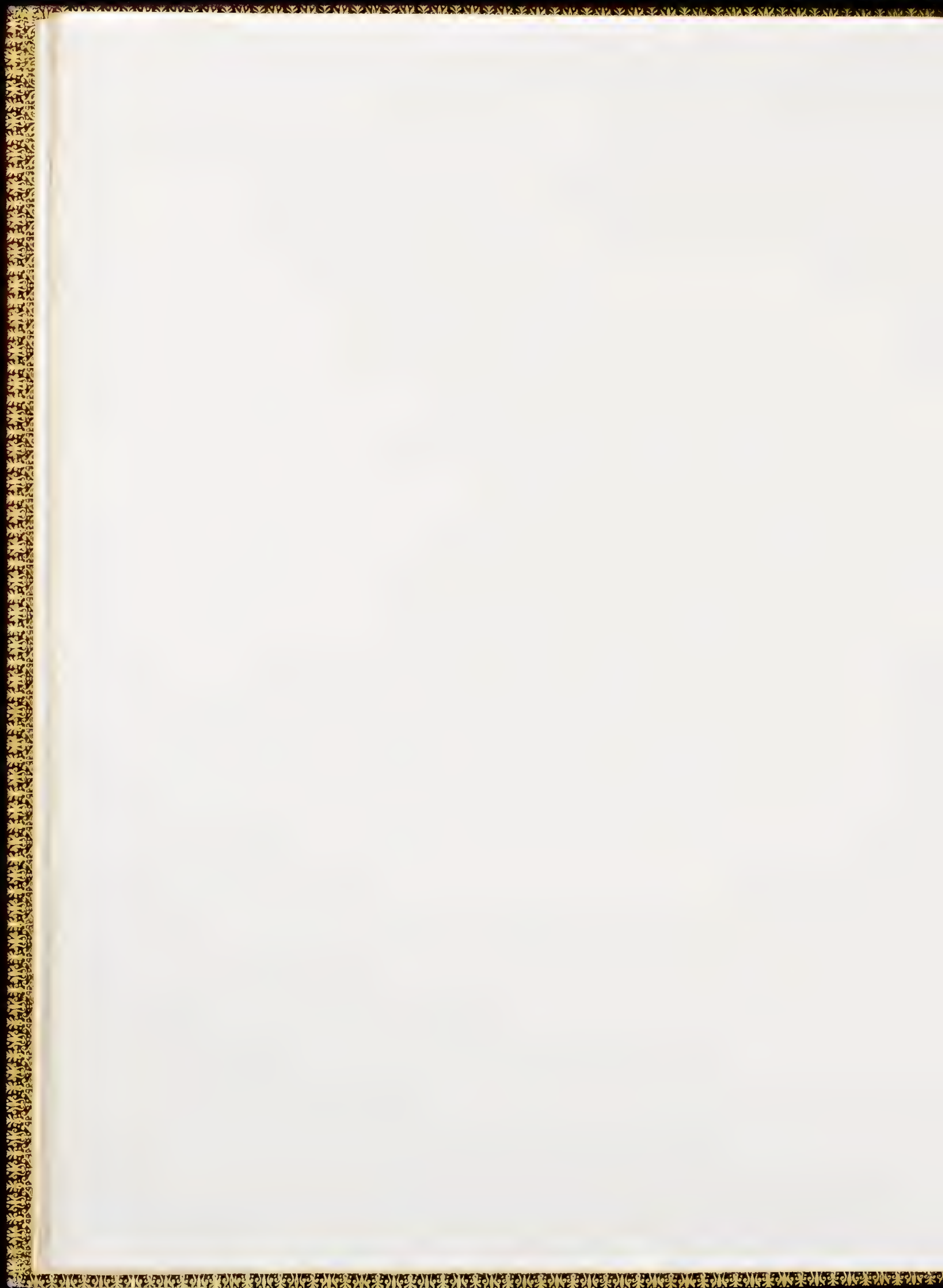
LE ROI D'ESPAGNE

DU

MINISTERE DES SCIENCES ET DES ARTS
DE BELGIQUE

DE

LA VILLE DE LILLE





SOUS

LES AUSPICES

DE LA

SOCIÉTÉ DES SCIENCES

DE LILLE

COMITÉ DE PATRONAGE

PRESIDENT

M. le Docteur Théodore BARROIS, Professeur à l'Université de Lille
Président de la Société des Sciences pour 1908

VICE-PRESIDENTS

M. Emile BIGO-DANEL, Vice-Président de la Société des Sciences.

M. Achille LEDIEU-DUPAIX, Consul des Pays-Bas pour le Nord, Président de la Société d'Extension Universitaire de l'Académie de Lille.

TRESORIER

M. Léon LEFEBVRE, Trésorier de la Société des Sciences.

LA SOCIÉTÉ DES SCIENCES

MM. Alfred AGACHE.
Edmond AGACHE.
Edouard AGACHE.
Théodore BARROIS.
François BENOIT.
Charles BERNHARD.
Emile BIGO-DANEL.
Omer BIGO.

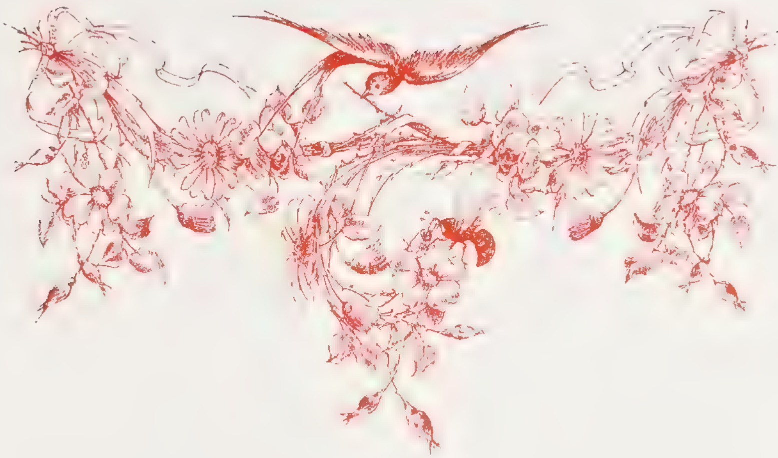
M. Félix BOLLAERT.
Mme BOSELLI-SCRIVE.
M. Louis BOUTEMY.
Mme BOUTEMY-BARROIS.
MM. Gustave CATEL-BÉGHIN.
Henry CAULLIEZ.
Gabriel CREPY.
Lucien CREPY.

MM. Albert CRESPEL.
Liévin DANEL.
Louis DANEL.
Jean DELEMER.
Charles DELESALLE.
René DESCAMPS.
Pierre DESTOMBES.
Victor DUJARDIN.
Edmond FAUCHEUR.
Max DE GERMINY.

MM. Emile GODRON.
Emile LE BLAN.
Paul LE BLAN père.
A. LEDIEU-DUPAIX.
Victor LORENT-LESCORNEZ.
Henri RIGAUX.
Antoine SCRIVE-LOYER.
Jules SCRIVE-LOYER.
Georges TOUSSIN.
Maurice WALLAERT.

L'Imprimerie L. DANEL.







otalement dépourvue de base d'opérations, notre entreprise nous a coûté un gros effort. La galerie ne possède pas d'archives ; elle n'a jamais été l'objet d'une étude approfondie(*) ; son catalogue témoigne de plus de bonne volonté que de critique et d'information. Dans ces conditions, il nous a paru plus sûr et plus pratique à la fois de considérer la matière comme tout à fait neuve et de partir à la découverte.

Chacune de nos études comporte une partie critique et une partie historique.

(*) *Le seul travail d'ensemble digne de mention est la suite d'articles publiée par M. Gonse dans la* Gazette des Beaux-Arts, *en* 1872, 1873 *et* 1874 *(tomes VI,* 109, 481 ; *VII,* 313 ; *VIII,* 62 ; *IX,* 138, 341). *Cf du même auteur, les* Chefs-d'œuvre des Musées de France, 1900, *p.* 143. *Il convient encore de rappeler, en raison de la date, l'étude sommaire consacrée au musée de Lille par Clément de Ris dans* L'Artiste, *en* 1853 *(tomes IX,* 177 ; *X,* 5) *et réimprimée dans ses* Musées de province, 1859, *p.* 81.

La première, exempte de descriptions que rendait inutiles la netteté des reproductions, est consacrée à l'analyse des caractéristiques de l'œuvre, telles que nous les a révélées un examen minutieux favorisé par des facilités exceptionnelles : en effet, toute pièce digne d'attention a été dépendue, désencadrée et observée en pleine lumière. Nous avons insisté sur le coloris et la technique, non seulement pour la raison que nos images sont monochromes, mais aussi parce qu'un tableau est d'abord de la peinture et que c'est là que gitent les marques d'identité les plus certaines. Nous avons donc apporté le plus grand soin à décomposer les harmonies en leurs éléments, à définir la nature de la matière et l'allure du métier, enfin à échantillonner la palette.

La partie historique concerne l'état-civil de l'œuvre, son attribution à un maître et sa localisation dans la production de celui-ci. Nous nous trouvons avoir débaptisé un tiers des pièces présentées et changé la nationalité de dix d'entre elles. Cependant nous avons procédé avec la plus grande prudence, suivant la seule méthode rationnelle : la confrontation de l'objet envisagé avec des repères authentiques. Muni des photographies des peintures choisies et de l'échantillonnage de leur coloris, nous avons parcouru l'Europe. Des centaines de références, disséminées de Glasgow à Buda-Pest, de Stockholm à Naples, de Saint-Pétersbourg à Séville, attestent mieux que toute affirmation, la réalité et la conscience de notre investigation. Toutes résultent d'une étude approfondie des originaux faite spécialement en vue de ce travail.

Nous nous sommes bornés à la fleur de la galerie. La proportion de notre choix en indique assez la sévérité. La collection

mérite pour un quart au moins les honneurs de la publication. Or c'est un sixième environ que représente notre extrait. Il nous a paru convenable d'exclure les œuvres d'artistes vivants.

Nous avons adopté le groupement par écoles, dans l'ordre chronologique[*].

***

Pour la fidélité comme pour le cachet artistique, l'illustration ne craint nulle comparaison.

Les photographies ont été exécutées avec les derniers perfectionnements de l'orthochromatisme. Aucune retouche n'a été apportée aux clichés et le transfert sur le cuivre n'a comporté nulle recherche d'effet. On aurait pu faire plus séduisant, mais on ne peut être plus exact. On s'est ingénié à accorder l'aspect des gravures avec celui des originaux : c'est ainsi qu'on s'est imposé d'adopter pour chacune une tonalité d'encre appropriée.

Le fait que les planches sont signées Paul Dujardin constitue à lui seul une garantie de haute valeur; en la circonstance, le maître héliograveur a voulu se surpasser pour la plus grande gloire du musée de sa ville natale.

La même piété civique a présidé à l'impression du texte. La Maison L. Danel, dont la réputation n'est pas à faire, n'a

(*) *Le numéro de la planche correspondant à une notice est imprimé en rouge en tête de la note à la suite de l'article.*

Les chiffres noirs désignent le numéro de la peinture dans le dernier catalogue du Musée (1893).

Quand le procédé n'est pas signalé, l'œuvre doit être considérée comme peinte à l'huile.

L'indication d'un nom de ville accompagnant une référence vise le musée de cette ville et, si celle-ci en possède plusieurs, celui de l'Etat.

Les termes droit *et* gauche *doivent être entendus par rapport au spectateur.*

Nous nous sommes imposé de dessiner nous-même les reproductions de signatures, de marques, d'armoiries : nous en garantissons la fidélité. Sauf avis contraire, elles sont à égalité.

rien négligé pour que la typographie fût aussi artistique que somptueuse. Elle a voulu une fonte et une gravure spéciales pour les caractères et le décor, et elle a surveillé le tirage avec une minutie exemplaire.

⁂

Pour achever, deux mots d'histoire.

C'est la première fois qu'un musée de France consacre à une partie de ses collections une publication de cette importance.

Le mérite de l'initiative appartient à M. Henri Rigaux, Secrétaire général de la Commission d'administration du Musée de Lille, auquel il s'est consacré tout entier.

Cependant, les proportions de l'œuvre dépassant celles dont est susceptible l'effort individuel, la Société des Sciences de Lille, à laquelle le musée doit quelques-uns de ses trésors, se chargea d'assurer l'édition.

Ce fut sous l'active direction de M. le Dr Théodore Barrois, professeur à l'Université de Lille, président de la Société pour l'année 1908, l'affaire d'un Comité d'édition, dont nous avons publié la composition en tête de ce volume et à qui nous adressons tous nos remerciements.

F. B.

1er Mars 1908.



NOTICE HISTORIQUE



Comme tous les musées de France, celui de Lille eut pour premier fonds les tableaux enlevés aux couvents, aux églises et aux émigrés pendant la Révolution(*).

Un inventaire, dressé en 1795 par le peintre Louis Watteau, nous apprend qu'à cette date le couvent des Récollets, aujourd'hui le Lycée de garçons, abritait cinq cent quatre-vingt-trois pièces, dont trois cent quatre-vingt-deux étaient jugées dignes d'être conservées.

En 1801, Lille fut une des quinze cités que l'arrêté consulaire du 14 fructidor an IX gratifia de peintures prélevées sur les collections du Louvre et de Versailles. Son lot en comprenait quarante-six, dont quelques-unes, provenant du butin des armées de la Révolution, échappèrent en 1815 aux reprises des Alliés.

Par contre, une conséquence du rétablissement du culte par le Concordat fut l'attribution de quatre-vingt-dix-sept toiles du dépôt des Récollets à des

(*) Nous avons emprunté la plupart des éléments de cette notice à la préface du Catalogue de 1893.

églises de la ville et du département. Il est vrai que, sauf un *Martyre de Sainte Catherine* par Rubens, elles furent choisies dans la catégorie des non-valeurs.

Etant donnés les documents existants, l'ouverture d'une galerie ne serait pas antérieure au début de l'année 1803. Le local n'était autre que la chapelle du couvent des Récollets. La collection comprenait quatre-vingts pièces environ ; elle était pourvue d'un conservateur, qui fut d'abord le peintre Van Blarenberghe, fils de l'auteur des gouaches de Versailles, et dotée d'un catalogue, d'ailleurs simplement énumératif.

Il restait en magasin plusieurs centaines de peintures. En 1813, on en fit le triage, et trois cent cinquante-quatre d'entre elles, considérées comme sans intérêt, furent vendues à des prix infimes.

La fréquence et la régularité des réimpressions du livret induisent à penser que la population lilloise ne délaissait pas son musée. Cependant, longtemps les accroissements furent dérisoires.

L'entrée en fonctions, en 1840, du conservateur Edouard Reynart (1802-1879) marque un tournant dans l'histoire de la galerie. Dévoué, actif, d'un goût très sûr et très ouvert, il rendit, au cours d'une administration de trente-neuf ans, les plus grands services. Il fut d'ailleurs admirablement secondé par Auguste Herlin (1815-1900), membre de la Commission des musées, peintre de talent et fin connaisseur.

En 1848, les tableaux quittèrent leur logis étroit et mal éclairé pour occuper l'étage supérieur de l'Hôtel de Ville, où l'architecte Benvignat leur avait ménagé des conditions d'exposition très satisfaisantes.

En même temps, Reynart entreprenait de substituer aux sèches nomenclatures dont on s'était contenté jusqu'alors, un véritable catalogue qui surpassa même la moyenne des publications contemporaines, grâce à la reproduction en fac-similé des signatures et des dates. La première édition, en 1850, comptait deux cent soixante-quatorze numéros ; celle de 1875, la dernière, sept cent cinquante-neuf !

L'année 1873 est mémorable pour avoir inauguré une ère d'enrichissements exceptionnels par suite de donations.

Un grand amateur lillois, Alexandre Leleux (1812-1873), légua à la ville sa galerie qui comprenait une cinquantaine de pièces de choix, dont une dizaine de premier ordre.

Treize ans plus tard, nouvelle aubaine, plus riche encore. Enfant trouvé, hospitalisé par l'Assistance lilloise, Antoine Brasseur (1819-1886), s'adonna

au commerce et à la restauration des tableaux. Etabli à Cologne, un des principaux centres de ce genre d'affaires, il put, tout en amassant une petite fortune, former une collection choisie. Généreux et délicat, il voulut témoigner sa reconnaissance à la cité qui avait pris soin de son enfance. Non content d'avoir dans les dernières années de sa vie gratifié le Musée de plusieurs œuvres importantes, il lui laissa, à sa mort, le capital d'une rente annuelle de dix mille francs, destinée à l'acquisition de peintures ayant au moins trente ans d'âge.

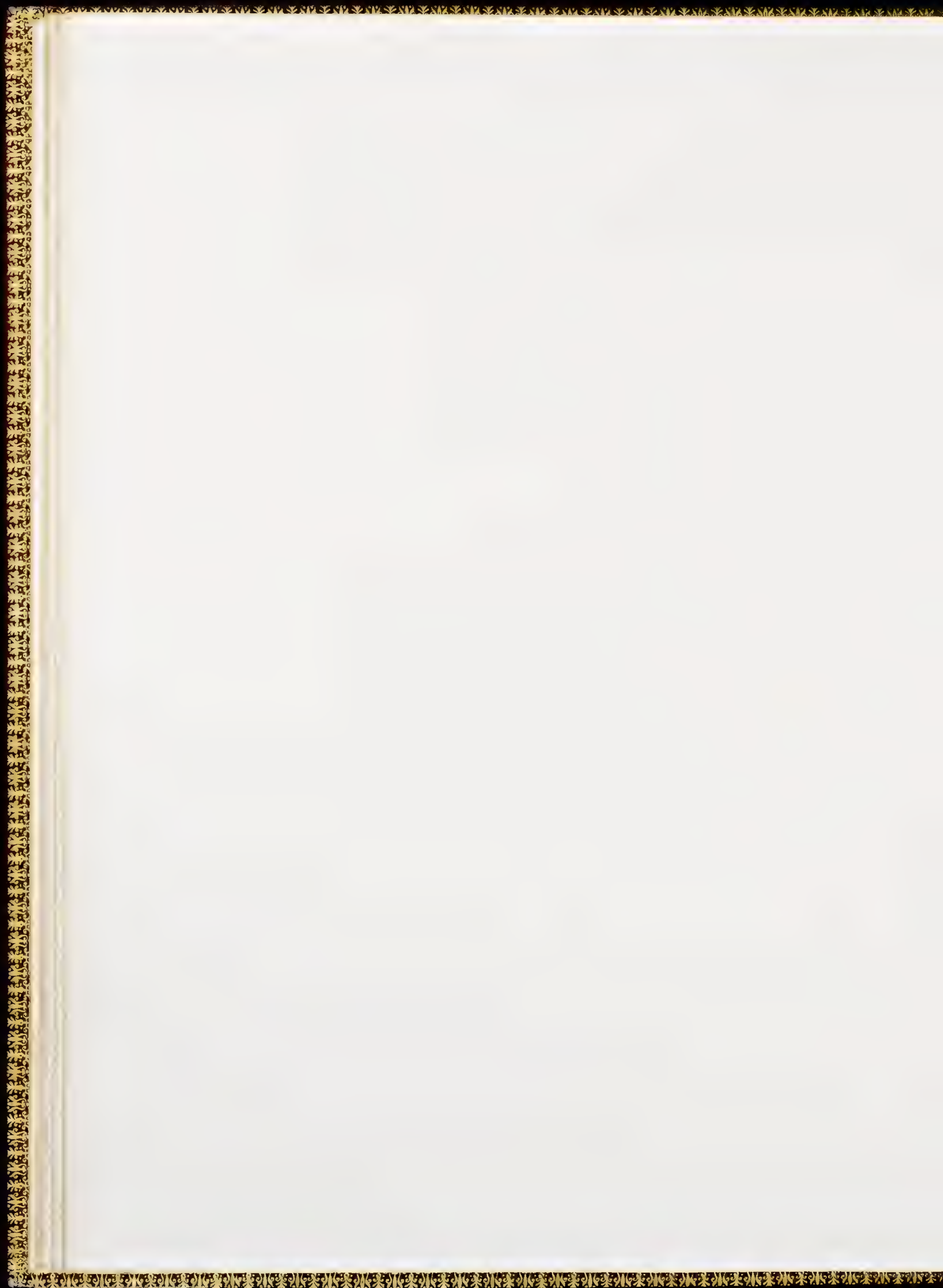
D'autre part, la galerie n'a pas cessé de bénéficier de nombreux dons de moindre importance, entre autres ceux de Madame Marracci, en 1871 et en 1901.

Le dernier évènement notable date de 1888. Ce fut le transfert de la galerie dans un « Palais des Beaux-Arts », édifice prétentieux, malheureusement peu approprié à l'usage de musée.

Au 1er janvier 1908, l'inventaire annonçait douze cent soixante-quinze numéros correspondant à treize cents pièces.

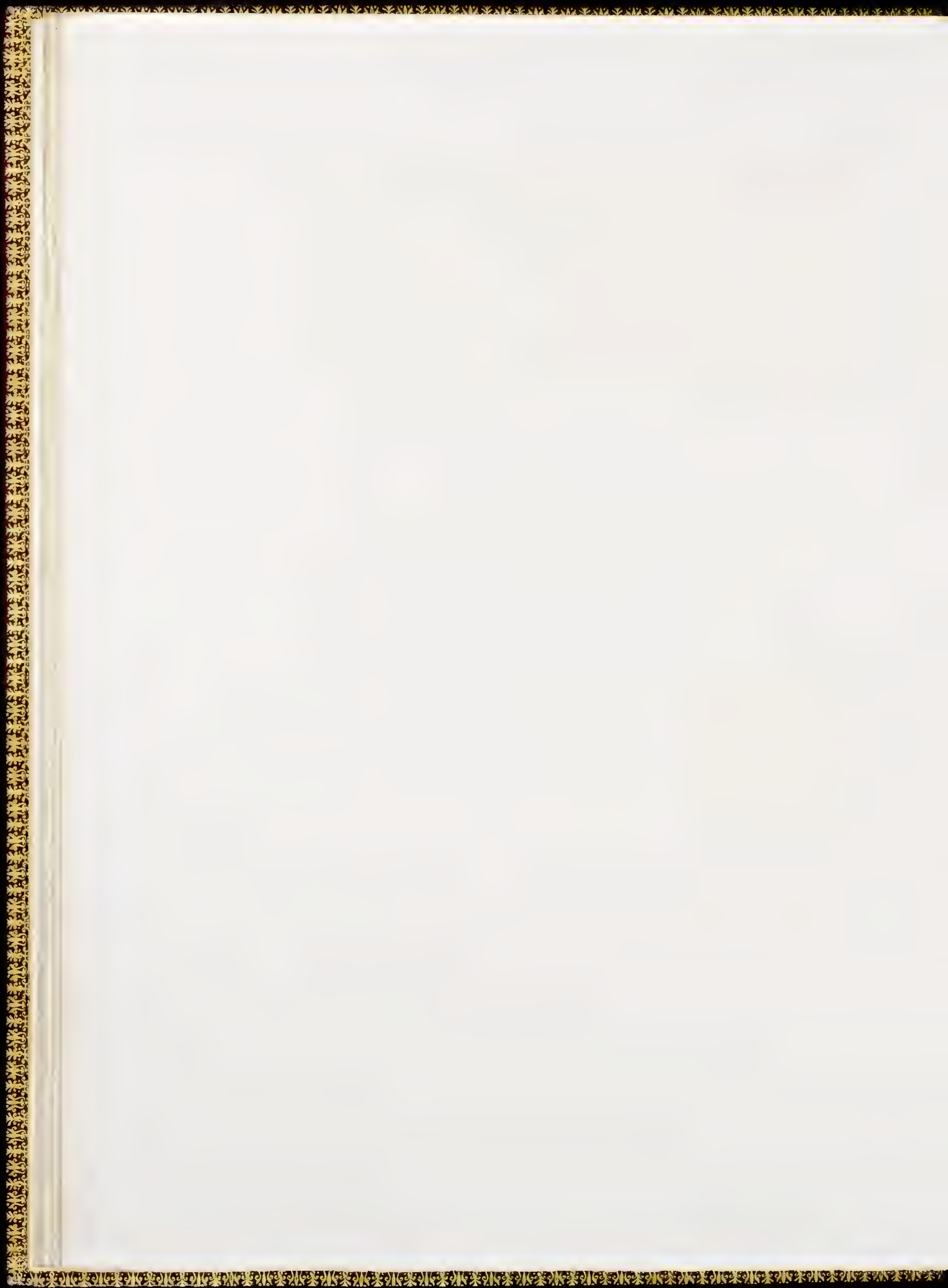
La collection lilloise est, sans conteste et de beaucoup, la plus importante de la France provinciale. Sa variété égale sa richesse : elle représente — et souvent à leur avantage — l'art ancien comme le moderne ; les écoles d'Allemagne, d'Angleterre, d'Espagne, de Suède comme celles de France, de Flandre, de Hollande et d'Italie. Bien présentée dans un local digne d'elle, elle ferait bonne figure dans n'importe quelle capitale.





ÉCOLE NÉERLANDAISE

PRIMITIVE





ÉCOLE NÉERLANDAISE

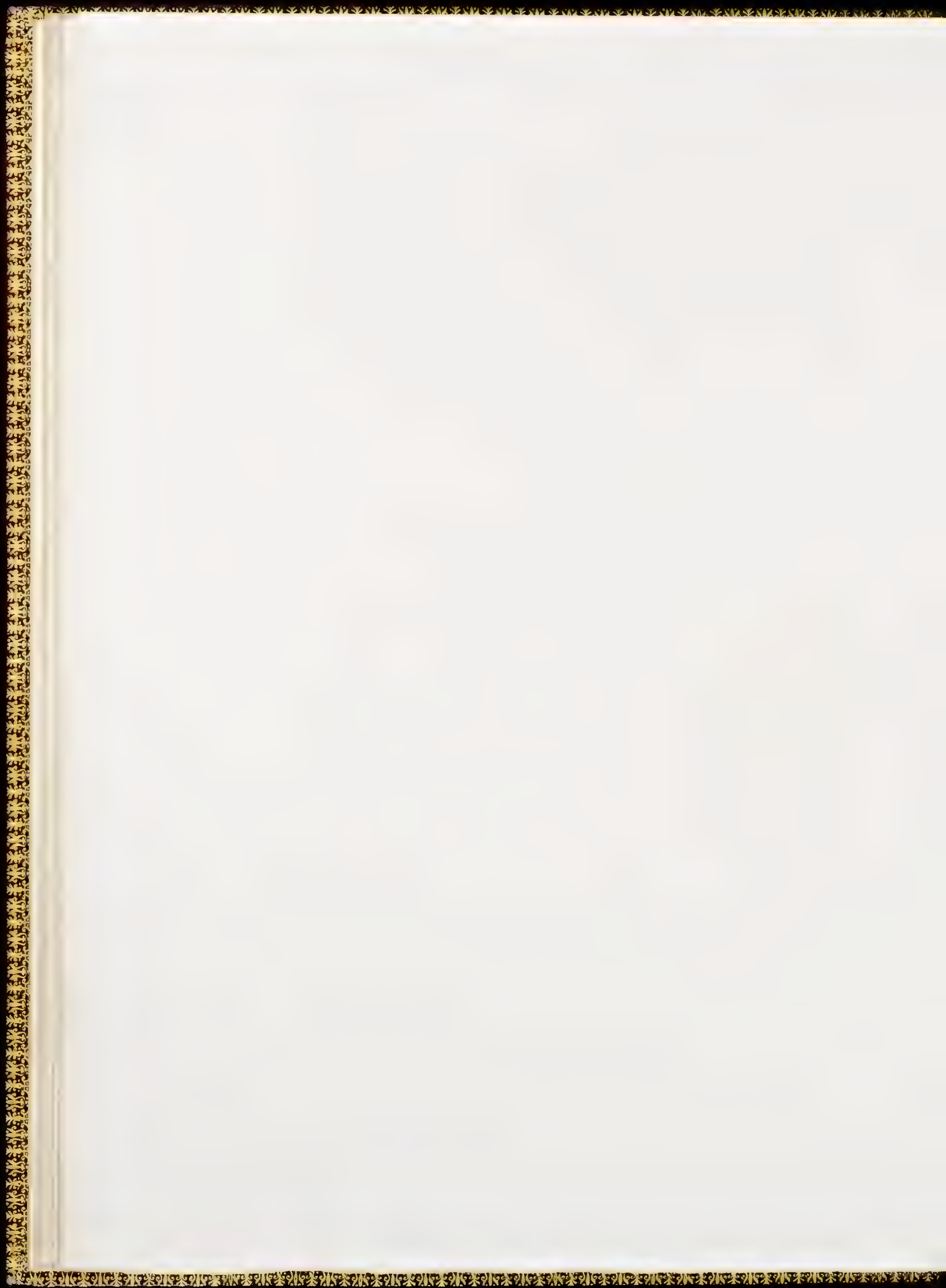
PRIMITIVE



E par sa position géographique, le musée de peinture de Lille devait être et il est avant tout une galerie d'art néerlandais.

Toutefois, l'école primitive des Pays-Bas n'y tient guère de place. Il est vrai qu'elle est représentée par un chef-d'œuvre et par deux pièces très intéressantes.

En dehors de ce que nous reproduisons, nous ne voyons guère à signaler que deux œuvres d'école. Un petit panneau cintré, figurant *Saint Jean soutenant la Vierge défaillante*, est de la suite de Roger de la Pasture. Un triptyque qui montre, au centre, la *Vierge avec l'Enfant dans un jardin* et, sur chaque volet, un *Ange musicien* (n° 225), est un exemplaire d'une série issue de l'atelier de Gérard David ; tout à fait analogue aux peintures de la collection Albert Oppenheim à Cologne et de lord Crawford à Londres, il paraît procéder d'une composition remarquable, propriété de M. H. Rigaux, à Lille.





I

DIRCK BOUTS

LE CHEMIN DU CIEL



Comment interpréter cette composition? Deux solutions ont été proposées: selon le catalogue de la galerie, c'est la *Fontaine de Vie*; M. Jean Guiffrey veut que ce soit le *Ciel* *.

Tout d'abord, il faut éliminer la seconde comme inconciliable avec l'indication, négligée par l'auteur et pourtant nettement donnée par l'ascension des figures de l'arrière-plan vers une ouverture béante dans les nues, que le Ciel est en dehors et au-dessus du tableau.

Est-ce à dire que nous soyons en face d'une représentation de l'accès des Élus au Paradis? C'est un fait qu'étant peinte sur un volet gauche de triptyque, la scène aurait pu flanquer du côté convenable, à la droite du Christ, une image du Jugement dernier. Par contre, certaines de ses particularités essentielles s'accordent mal avec cette hypothèse. Nous n'apercevons pas la relation ordinaire et indispensable entre une figuration latérale du départ des Bons pour le Ciel et une illustration centrale du drame du Jugement: en effet, les personnages arrivent de toutes parts, par groupes isolés, avec l'apparence d'être en marche depuis assez longtemps et, par leur

* Cf. *Revue de l'Art ancien et moderne*, 10 août 1898, t. IV, p. 135.

attitude comme par leur geste, les anges nous donnent l'impression qu'ils encouragent leurs ouailles autant qu'ils les conduisent. De plus, la fontaine est de dimensions trop grandes, placée trop en évidence, trop manifestement sur la route du groupe principal qui remonte un de ses émissaires et celui-ci trop en vedette au premier plan, pour qu'on puisse la réduire à la condition d'un simple accessoire, étranger au sens du sujet. Il est également impossible de faire abstraction de ce mont du sommet duquel s'accomplit l'ascension.

Or, pas plus pour la fontaine que pour la montagne, il n'y a place dans la scène du passage des Elús du suprême tribunal au Paradis, telle qu'elle est figurée communément. Il faut donc bien en tenir compte comme d'eléments essentiels de la signification.

Située à la base du mont gradin du Ciel, portant une figure d'ange sur chacune de ses faces, envoyant vers les quatre points cardinaux des eaux mêlées de pierres précieuses, la fontaine évoque nécessairement l'idée des quatre fleuves paradisiaques issus d'une source unique, et l'ensemble de la composition fait penser à ces phrases de l'Apocalypse (VII)... « *Sauvés de la Terre* »... ; c'étaient ceux qui étaient sortis de grandes tribulations et avaient lavé leurs robes et les *avaient blanchies dans le sang de l'Agneau*... Il les nourrira et les *conduira aux eaux de la Fontaine de Vie*, et il chassera toute larme de leurs yeux ». Toutefois un détail s'oppose à l'adoption du titre *la Fontaine de Vie*: pour trois groupes sur cinq le point de direction est, non pas la fontaine, mais la hauteur qui, évidemment, est le terme du voyage.

Celle-ci, de son côté, éveille le souvenir de cette « *Montagne sainte* » dont il est tant de fois question dans les Ecritures, « *qui s'élèvera au-dessus des collines*,... où sera bâtie la Maison du Seigneur,... la Jérusalem céleste..., *où toutes les nations accourront en foule*... »[*].

En somme, nous croyons à un essai de traduction plastique du thème de la réalisation du Salut par les voies de l'Eglise : notre tableau nous paraît montrer le *Chemin du Ciel*.

En tout cas, il embaume la naïveté délicieuse des Primitifs. Nos cortèges d'âmes rappellent de tout point des troupes de paroissiens menés par leur pasteur à quelque pèlerinage. Sur le mont, chacun attend son tour et c'est à bras-le-corps que son guide l'enlève par une brèche à la voûte céleste. Un détail exquis manifeste l'affectuosité du patronage des anges, l'appui du bras donné par celui du premier plan à la faiblesse d'un de ses protégés.

[*] Je dois la réunion des textes relatifs à ce dernier thème à M. Emile Théodore, conservateur adjoint du musée de Lille.

Cependant l'expression est rare et monotone : elle marque bien la marche, mais elle ne manifeste guère de sentiment. Pour les figures de l'avant-scène, elle se réduit aux signes d'un profond étonnement ; il est vrai que celle des petits acteurs est un peu plus vive et diverse.

Encore plus que l'inaptitude à exprimer, l'œuvre trahit l'insensibilité au beau. Les nus sont l'effigie servile de modèles quelconques, d'ailleurs économiquement utilisés pour plusieurs personnages ; le drapé est mesquin, raide et anguleux. Nulle trace de rythme.

Par contre, la conscience de l'imitation est exemplaire. Qu'elle soit d'un corps, d'un costume, d'un végétal, l'image est absolument précise et minutieusement détaillée. Le modèle est serré au plus près, par passages imperceptibles, au moyen de gris légèrement bistrés. Les cheveux sont filetés avec soin. Pierres, plantes, fleurs, oiseaux ont la valeur de documents d'histoire naturelle, et ce sont de petites merveilles que l'imitation du lit du ruisseau vu au travers du liquide et celle des ondulations et des rides de l'eau courante. Aussi bien l'œuvre dénote un paysagiste observateur et expérimenté, et la notation des ombres portées des petits arbres de l'extrême fond annonce plus que la connaissance, le sentiment de la nature.

Le coloris est splendide. Eclatant et chaud, il se plaît au rouge, au jaune et au blanc ; hardiment il les affiche côte à côte, en premier plan.

Le rouge domine grâce à un magnifique cramoisi glacé de rose dans les clairs, que soutiennent de grandes étendues de rose pâle, une foule de taches menues de rubis, de porphyre, de roux et de nuances mixtes nées de son alliance avec du bleu. Commun à la partie du ciel entrevue par l'ouverture des nuages, à l'horizon, à la fontaine, à la chape de l'ange, à la chevelure des femmes, aux boutons d'or de l'avant-scène, le jaune développe du haut en bas de la composition une sorte de chaîne, utile à l'harmonie picturale comme à la signification.

L'importance attribuée au paysage est favorable au vert. Sombre et souvent comme roussi dans la zone inférieure, engrisé ou dominé par du cobalt dans la supérieure, avec quelques îlots de vert de Scheele et de vert bleu, il sert dans une bonne mesure à contraster les jaunes comme les rouges. En effet, la part du bleu est assez maigre, limitée à des surfaces restreintes d'azur vif ou pâle et de gris bleuté.

La matière est du plus bel émail, travaillée avec amour par un pinceau patient, ferme et souple. La conservation est excellente.

Ce panneau, qui est le volet gauche d'un triptyque encore serti dans son cadre originel, est incontestablement une des meilleures œuvres de Dirck

Bouts[*]. La richesse de la palette, la qualité du paysage, la solidité de la facture, la stature élancée des corps, l'insuffisance de l'expression comptent précisément au nombre des caractéristiques de son art. En outre, il n'est pas de particularité que notre peinture ne partage avec une ou plusieurs des productions du maître de Louvain.

Ainsi nos figures sont de son type favori. En particulier, les hommes sont les sosies de *Saint Hippolyte*, à l'église St Sauveur de Bruges, et du plus jeune des rois de l'*Adoration des Mages* de Munich (n° 107). Nos femmes de profil ont les traits de la Vierge de l'*Adoration* précitée ; de l'Impératrice de la *Justice d'Othon*, à Bruxelles (n[os] 65-66) ; de la Sibylle dans la *Vision d'Auguste*, à l'Institut Städel de Frankfurt-am-Main (n° 97), tandis que celle vue de trois quarts ressemble à la *Vierge couronnée* de la galerie de l'Académie à Vienne (n° 558). Le pied de l'homme au premier plan est identique à celui de Saint Jean, dans le *Calvaire* Thiem à Berlin. La pose de l'ange voisin de la Fontaine est semblable à celle de l'ange de la *Résurrection*, au Musée germanique à Nürnberg (n° 21), et du valet qui tient le cheval dans la *Rencontre d'Abraham et de Melchisédec*, à Munich (n° 110).

La coloration diaprée de l'ange du premier plan reproduit celle de l'ange du *Prophète Elie dans le désert*, n° 533 de Berlin. Le parti-pris d'une composition cantonnée de deux hauteurs boisées se renouvelle dans le *Martyre de Saint Erasme*, à Saint Pierre de Louvain. Nous reconnaissons : dans la *Récolte de la Manne* de Munich, dans le *Saint Jean-Baptiste* (n[os] 108 et 111 de Munich), la silhouette de nos buttes ; dans le *Saint Jean-Baptiste* de Munich, et dans le *Saint Jean à Pathmos* (n° 35) du Musée Boijmans à Rotterdam, notre ruisseau à pierreries ; dans le *Prophète Elie* et dans le *Calvaire* Thiem, à Berlin ; dans la *Récolte de la Manne*, à Munich, les arbres de notre fond, nettement caractérisés par leurs formes moutonnantes, la projection de leurs ombres et aussi la tonalité vert de colbalt des lointains ; dans la *Manne* de Munich et dans la *Résurrection* de Nürnberg, l'arrangement et la coloration des nuées. Enfin, il n'est guère d'œuvre de Bouts où n'apparaisse, équivalent d'une signature, la silhouette en plumeau de l'arbre isolé à proximité du côté droit de la bordure.

* M. Jean Gaffrey (*op. cit.*) a proposé de considérer notre volet comme le pendant d'une image de l'*Enfer* que possède le Louvre (ancienne collection Duchatel). Mais l'hypothèse ne résiste pas à l'épreuve d'une comparaison des deux pièces, *laquelle ne présente que des contrastes* : contraste sous le rapport des types ; contraste sous le rapport du dessin qui, à Paris, est *notablement* moins serré ; contraste sous le rapport de l'expression, qui est aussi vive à Paris qu'elle est restreinte à Lille ; contraste sous le rapport de la coloration des chairs qui, à Paris, est bien plus chaude et détaille le modelé au moyen de gris [illegible] et de [illegible] ; contraste enfin sous le rapport de la facture qui, à Paris, est toute différente, bien plus large et plus souple. Au total, par son style la peinture du Louvre apparaît postérieure à la nôtre d'un bon demi-siècle, plutôt du début du XVI[e] siècle que de la fin du XV[e]. La seconde thèse de l'auteur, concluant à une commune origine de notre tableau et du *Jugement dernier*, attribué à Memling, dans la Dorotheenkapelle de la Marienkirche à Danzig, nous paraît également inadmissible.

L'évidente parenté de notre pièce avec le triptyque de Saint Pierre de Louvain, dont les morceaux sont dispersés à Louvain, à Berlin et à Munich, nous induisent à la considérer comme contemporaine de cette œuvre exécutée, on le sait, entre 1464 et 1467.

Pl. I. — **747.** Chêne. H. 1.15 — L. 0.695. — Volet, côté de la serrure, dont l'entaille existe sur le cadre.

Acquis en 1864. Proviendrait de l'abbaye de Tongerloo.

Echantillonnage. L'Ange : *cheveux*, blond roux, filetés or ; *chape* en damas cramoisi glacé de rose, *laissant dépasser une robe* blanche ; les *ailes*, gris pourpre, avec des parties de brun violet, de violet, d'outremer, d'azur clair, de jaune ; le *broché*, les *franges*, les *passementeries*, or. — L'Ange *voisin de la Fontaine : en* lilas vineux. — L'Ange *au pied du mont, en* blanc ; *celui à droite, en* outremer très clair. — Les Ames : *chairs* roses ; *sauf l'homme au bras de l'ange, qui est* châtain sombre, *toutes les autres ont la chevelure* blond roux ; *celle des femmes est filetée d'*or pâle et d'or vert. — *Sur tous les* Linges, *l'ombre est* gris lilas rose, *sauf sur celui du voisin de l'ange où elle est* gris bleuté. — Plantes *du premier plan : feuillage* vert de Scheele avec des parties de jaune ; *fleurs*, boutons d'or pâles et violettes. — Roc gris jaunâtre ou bleuté ; les *végétations sur la pierre humide* rousses. — Arbres, vert roussi ; la *verdure du fond* : vert de gris, *à gauche* dominé par du cobalt, *à droite* tirant sur le jaunâtre. — Ciel : *à l'horizon*, aurore pâle ; *au zénith*, azur chaud *à droite*, pâle *à gauche ; dans la brèche des nuées* pers avec du jaune pâle *dans l'angle supérieur de droite ;* les *nuages*, gris verdâtre tirant *à droite* sur le brun. — *Plumage des* Oiseaux, rouge, vert, bleu, jaune. — La Fontaine : le *corps* pierre bleue, *les colonnettes* porphyre, l'*ornementation, les anges et les bouches* or.





2

JEAN PROVOST

SAINTE FAMILLE



UAND on analyse les impressions reçues de cette œuvre, on distingue une dominante de gravité un peu sévère, dont la cause apparaît double : d'une part, l'air sérieux de cette Vierge mélancolique, de ce Saint Joseph méditatif, de cet Enfant sage ; de l'autre, une chaleur exceptionnelle de la peinture.

Le coloris, en effet, a pour note maîtresse une harmonie brune qui résulte à la fois de la hauteur générale du ton et de la prépondérance du rouge.

Celui-ci s'approprie la plupart des parcelles principales de la composition qu'il charge d'écarlate grave, de brun rouge, de brun pourpre, voire de marron légèrement pourpré. En outre, il s'introduit un peu partout sous l'espèce de roux divers. Il prend notamment large part à la coloration des chairs : sur celles de Saint Joseph, la différence de la lumière, de la pénombre et de l'ombre se traduit par une gamme d'ocre hâlée, de bistre atténué et de bistre absolu ; sur celles de la Vierge et de l'Enfant, par une succession de vieil ivoire, de gris incertain entre le vert et le brun, enfin de bistre léger.

Le vert est en proportion. Généralement intense, il sème des taches assez vastes de vert anglais, d'émeraude, de vert bouteille, de mousse sombre ; mais il lui arrive aussi de s'insinuer discrètement en des gris.

Le soin d'éclairer et d'égayer cette richesse un peu austère revient à une certaine quantité de jaune d'or pâle filée par minces traînées, à quelques plaques de blanc crémeux et à une petite étendue d'azur.

La caractéristique du dessin est que son réalisme évite la minutie et marque quelque souci de la beauté. Les figures sont des portraits et Jésus est très individuel. Mais, sans manquer de précision ni de finesse, le modelé est plutôt large ; Saint Joseph et le paysage sont traités sommairement ; les étoffes, d'ailleurs un peu fermes, sont à peine plissées ; les traits de la Vierge offrent une certaine pureté et sa tournure est distinguée.

La matière est de belle qualité ; la facture consciencieuse et expérimentée.

Le nom de Metsijs proposé par le catalogue n'est pas plus acceptable que celui de « Jean Hemelinc », marqué d'une écriture ancienne au revers du panneau. La manière, si caractérisée, de notre peinture est celle de JEAN PROVOST, telle qu'elle se manifeste sur une œuvre authentique, le *Jugement dernier*, du musée de Bruges. De part et d'autre, c'est la même prédilection pour les bruns et les verts chauds, le même style de modelé avec, notamment, le même parti d'un accent d'ombre sous la lèvre inférieure, la même coloration et le même traitement des cheveux, la même tournure et le même dessin des mains, enfin, pour la Vierge, le même galbe de visage.

La parenté n'est pas moins évidente quand on choisit pour terme de comparaison la *Vierge triomphante* qui, dans la galerie de l'Ermitage, porte la cote 449 et le nom de Metsijs. En ce tableau, on reconnaît le type et le teint de notre Vierge et de notre Enfant, nos verdures sombres, notre couleur si chaude, notre écarlate, notre technique.

Il convient encore de rapprocher notre pièce d'une *Vierge avec l'Enfant* que possède le musée de Lyon (n° 231) et que le catalogue classe aux anonymes flamands du XVI[e] siècle. Les traits de la Vierge sont en gros les mêmes qu'à Lille avec une expression semblable, et le visage de l'Enfant nous montre ce qu'était celui du nôtre un peu plus jeune. En outre, le coloris est également chaud et à base de brun.

Une confrontation avec le beau triptyque de la galerie Weber, à Hamburg (n° 69), que le catalogue intitule *Marie avec l'Enfant et un donateur entre Sainte Catherine et Sainte Barbe* (genre de Metsijs), découvre de curieuses ressemblances. D'abord l'arrangement général est tout voisin ; puis, c'est la présence, à la même place, dans la même attitude, d'un sosie de notre Saint Joseph ; c'est la répétition de la coupe du visage de notre Vierge, de la disposition de sa chevelure masquant son oreille dans les mêmes proportions, de son expression méditative et grave ; c'est la particularité, commune aux deux

Enfants, de joues très gonflées, d'un front haut, d'yeux bridés, de pieds courts et carrés. Les deux paysages sont conçus et traités de même ; les deux palettes sont composées suivant le même principe. Seulement, à Hamburg, Jésus présente un développement moindre du globe de l'œil, des lèvres et de l'oreille et Marie offre un teint plus froid, son visage étant ombré de gris au lieu de bistre. Il est vrai que la chair des Saintes est à l'unisson de celle de notre Vierge.

Sans parler de l'aspect général qui est semblable, des rapports nombreux et étroits unissent notre *Sainte Famille* et le *Martyre de Sainte Catherine* qui, au musée d'Anvers, est assignée avec raison à Jean Provost (n° 838). Dans l'une comme dans l'autre, c'est la même conception des types, la même façon de modeler un visage, notamment sa partie inférieure qui offre le même jeu d'ombres et de reflets, la même gravité des physionomies, le même échantillonnage de la coloration, la même prépondérance des bruns.

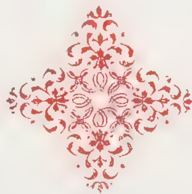
Nous noterons encore que la charmante *Madeleine*, cataloguée Metsijs, jadis dans la galerie Mansi, maintenant au musée de Berlin (574D), rappelle notre peinture par la note franchement brune et marron de son harmonie.

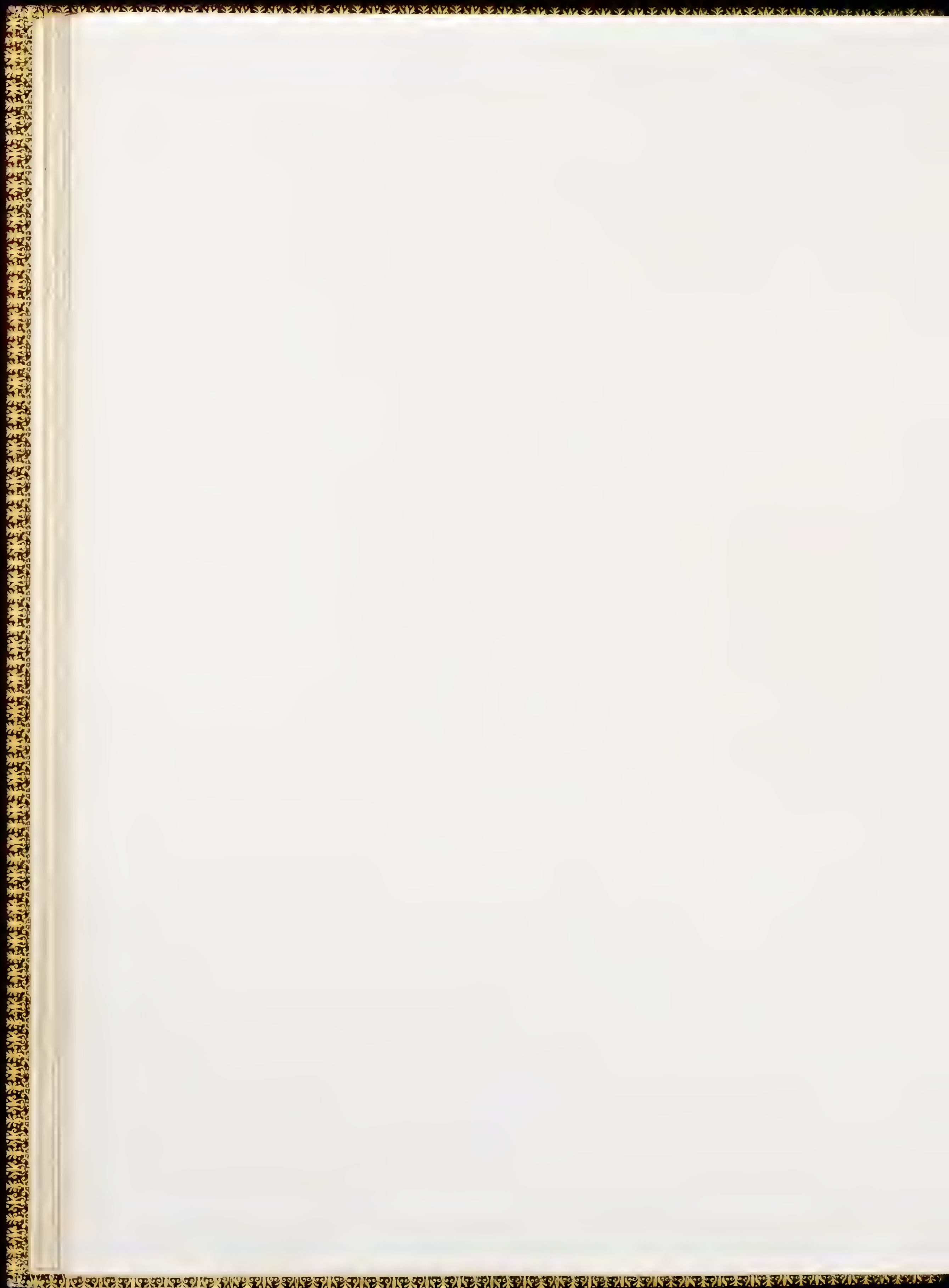
Signalons enfin, à titre de curiosité, que le motif de notre Saint Joseph en oraison se retrouve dans des *Sainte Famille* du Maître de la mort de Marie (Vienne, n° 685, Epinal, n° 37....).

PL. 2. — **1071**. Chêne. H. 0.53 — L. 0.40.

Don de Mlle Blondeau-Herlin, en 1891.

ÉCHANTILLONNAGE. VIERGE : *cheveux*, châtain roux clair, filetés de jaune d'or pâle ; *robe*, brun pourpré, *manches doublées de fourrure* grise verdissante ; *linge*, blanc crémeux éteint ; *manteau*, marron clair légèrement pourpré ; *passementerie*, jaune d'or pâle ; *voile*, vert bouteille ; *œillet*, blanc éteint. — JÉSUS : *cheveux* blonds, un peu roux ; *chapelet*, rouge grenat ; *étoffe sur laquelle il est assis*, vert émeraude sombre ; *œillet*, rouge sombre. — SAINT JOSEPH : *cheveux* blancs ; *vêtement* écarlate ; *manche* et *capuce*, vert sombre ; *livre :* dos noir, tranche or pâle ; *lunettes*, monture noire ; *le pupitre*, noyer roux. — PAYSAGE : *verdure des premiers plans*, vert mousse sombre ; *lointains*, azur chaud ; *ciel*, azur ; *horizon et nuées*, laiteux ; *constructions*, vert de gris chaud avec blanc crémeux dans les clairs.







3

ALBRECHT BOUTS

MÉDITATION SUR LA BONNE MORT



E curieux tableau manifeste un état d'âme pieuse et met en scène un acte de vie dévote. Les donateurs nous font confidence de leur désir d'une « bonne mort », de leur recours à l'intervention de Saint Amand et de Saint Varus, de leur confiance en ce dernier, enfin, de leur foi dans les promesses des Écritures.

L'expression est à la fois plastique et littéraire. La pensée de la mort de nos personnages est symbolisée par leur agenouillement au seuil de la porte de l'autre monde, dont une banquette de briques simule la clôture. Leur invocation aux saints est figurée par leur attitude et par l'inscription sur le biseau inférieur du cadre, de ces deux prières :

« *Saint Var, gloire, ô combien, de ma famille,*
Accorde-nous ta protection, toujours et à l'article de la fin ! »
« *Amand, très saint . . . . des infidèles,*
A l'heure terrible de la mort viens-nous en aide ! »

Le cas que les suppliants font du patronage du saint chevalier est énoncé au moyen de leur attitude et surtout du geste de la main gauche de l'homme. Voici, d'autre part, comment sont expliquées les raisons qu'ils croient avoir d'espérer. Saint Amand les contemple avec une affectueuse sollicitude ; saint Varus leur révèle la voie du salut, en se proposant à leur imitation (*Imitatores estote*) et en leur ouvrant la barrière au delà de laquelle commence le chemin

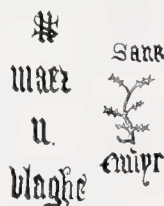
du ciel (*); saint Amand cite les paroles réconfortantes du Psalmiste : « *Il soutiendra la veuve et l'orphelin* » ; enfin, l'efficacité de la Rédemption est rappelée par la représentation de l'ascension du Christ, garantie de l'accès des justes au Paradis, et par l'évocation de la promesse de sa réapparition reçue par les Apôtres (*ut ascendit ita veniet*).



Dans son ensemble, l'œuvre annonce un réalisme très modéré. La nature est rendue avec goût ; les costumes sont traités avec soin et fidélité ; mais les feuillages sont peu détaillés, les chairs sommairement modelées, les physionomies des donateurs insuffisamment caractérisées. A la vérité, l'évidente infériorité de ces derniers par rapport aux deux saints, donne à croire qu'ils n'ont pas été exécutés d'après le modèle.

Le coloris est riche et moyennement chaud. Ses tendances à la clarté se marquent dans la nuance des ombres de la chair, faites d'un gris verdâtre qui n'admet un soupçon de bistre que dans les parties les plus obscures. Il évite le bleu et fait la part à peu près égale au rouge, au vert et au jaune.

Le rouge apparaît en teintes diverses, de tonalité grave ou aiguë. Ses plus grandes taches sont d'écarlate, de brun pourpre et d'une laque de garance très claire, légèrement carminée. Viennent ensuite des parties de maroquin, de corail, de gris brunâtre légèrement pourpré et de brique rose.



Inscriptions sur les montants des cadres

Toutes sont fortement contrastées par de nombreuses variétés de vert : vert sombre, olivâtre, émeraude claire, vert bouteille, vert de gris, ce dernier très développé.

Le jaune est introduit avec éclat par mainte apposition d'or et par une grande plaque de citron et, discrètement, par divers jaunâtres qui éclairent des verts ou réchauffent des gris ou des blancs.

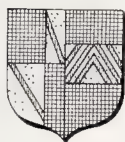
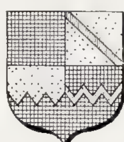
Le lot de ces derniers est presque aussi considérable et une forte proportion de noir a été imposée par les costumes des donateurs.

La facture est plutôt large et même, par endroits, un peu lâchée.

Nous n'avons pu identifier les personnages. Les armoiries, la citation d'un texte relatif à la veuve et à l'orphelin (*pupillum viduam suscipiet*) ; enfin, le

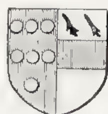
(*) « En Égypte, Saint Varé, soldat qui, du temps de l'empereur Maximin, visitant et [illegible] détenus en prison, voulut être substitué en la place d'un qui mourut et par ce moyen ayant enduré des tourments [illegible] avec eux, gagna la palme du martyre. » Baudot. [illegible] *Le Martyrologe romain*, 1641. [illegible]

rapport des âges, signalés par les nombres 72 et 41 respectivement écrits sur une brique à gauche de la femme et sous l'homme, indiquent que nous sommes en présence d'une mère et de son fils.

L'intervention de Saint Amand suppose des libéralités au profit d'un monastère sous son vocable. Les inscriptions du cadre et le blason du saint chevalier nous apprennent que la famille portait le nom de *Waer* et revendiquait la parenté de Saint Varus. Les besants de ses armes créent une présomption en faveur de son habitat dans les Pays-Bas méridionaux, plus particulièrement dans le pays de Saint-Trond (*). Or, par l'examen de la peinture, nous allons nous trouver menés à Louvain !

Le dessin des lettres, le costume de Saint Varus, la forme de la crosse de Saint Amand concordent dans le sens d'une localisation de l'œuvre à l'extrême fin du XVe siècle ou tout au début du XVIe. Nous y voyons une production du même atelier que les peintures assignées, avec raison, selon nous, à ALBRECHT BOUTS. Le *Saint Jérôme*, du musée de Bruxelles (n° 348), nous donne une impression identique : même tonalité, même nuance vert de gris des lointains, même traitement du feuillé, même conception du visage du Saint, même facture. Des indices de parenté apparaissent également dans trois autres tableaux du même musée : un *Donateur* et une *Donatrice* avec leurs patrons (n° 536), et un triptyque l'*Assomption* avec donateurs (n° 534). Dans ce dernier, on reconnait : sur la robe de l'ange du volet gauche, le drapé de l'aube de Saint Amand ; sur les étoffes des angelots en train de voleter, le mouvement des plis du vêtement de notre messager céleste et, sur celles de l'un d'eux, la note de citron que comporte la gamme de notre peinture. On y découvre encore une particularité caractéristique de notre suppliant, l'exagération de l'écartement du pouce : elle est manifeste sur le Christ et sur un apôtre du panneau central comme sur un ange du volet droit. Ajoutons que le Saint du n° 536 prête à la même observation.


(*) Cf. *de Raadt*. Sceaux armoriés des Pays-Bas... I, p. 140.

PL. 3. — **1022.** Chêne. H. 0.50 — L. 0.36. Cadre originel.

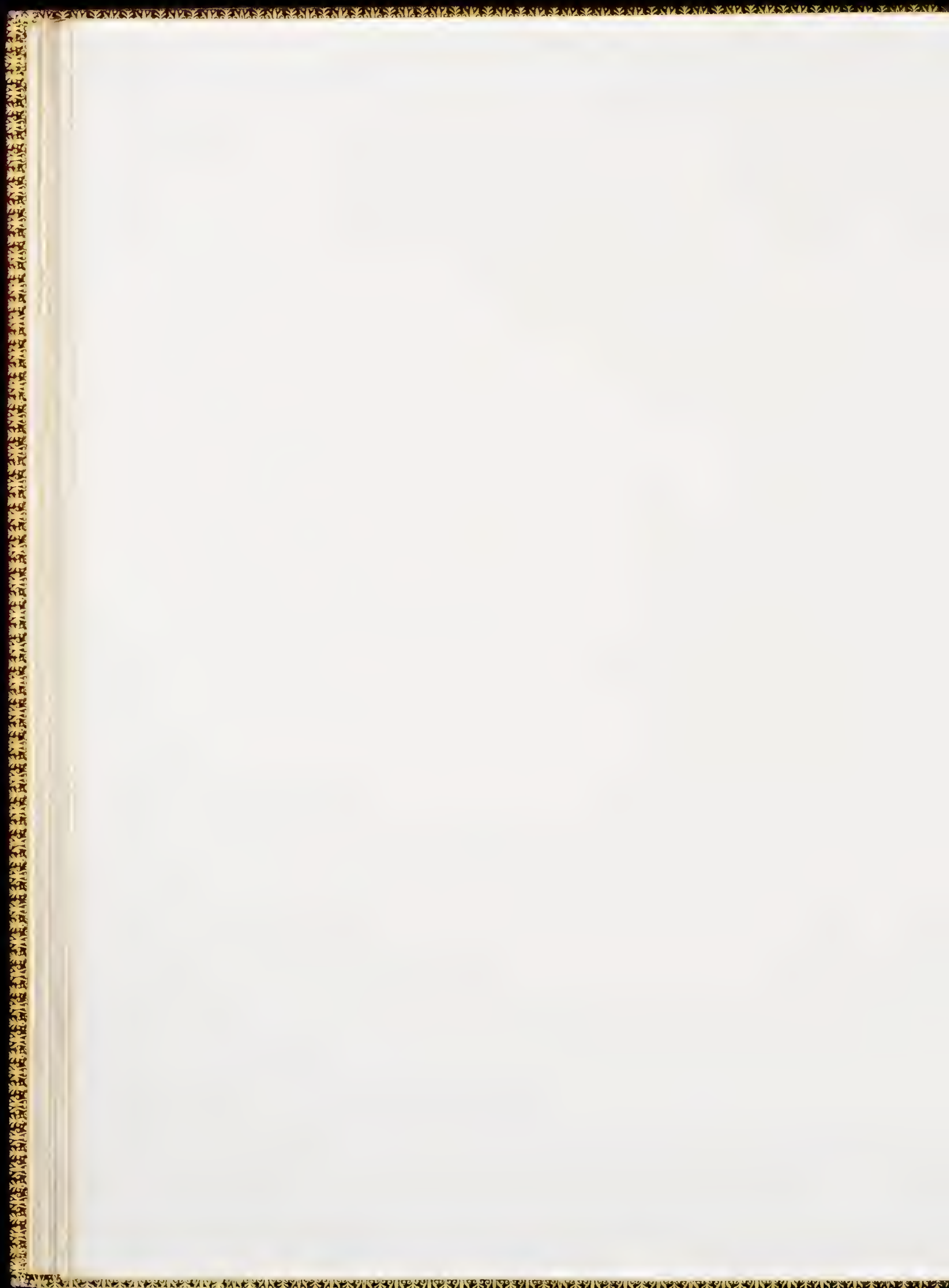
Acquis en 1892.

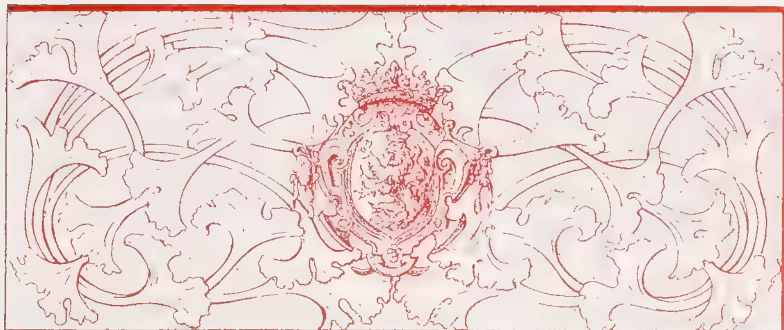
ECHANTILLONNAGE. SAINT VARUS : *cuirasse* gris acier verdâtre ; *manteau* brun pourpre *doublé de* citron ; *coiffure* noire, *aigrette* blanche ; *serre-tête* blanc ; *nimbe* or ; *écu et bannière* écarlate ; *besants* or.

— Saint [illegible] : *aube* blanche ; *dalmatique*, laque garance claire, légèrement carminée ; *amict* blanc ; *chape* vert émeraude clair, *orfrois* or ; *mitre* blanche, *broderie* or, *intérieur* laque carminée rose ; *crosse* or ; *gants* gris jaunâtre. — *Toiture de l'église* vert de gris sombre ; le *dragon* gris pourpre. — Donateurs : *costumes* noirs ; le *voile* blanc à ombres gris verdâtre ; *livre* relié maroquin ; *chapelet* corail. — Jésus : *robe* gris verdâtre tirant sur le vert bouteille. — Ange : *robe* blanche *à ombres* gris verdâtre. — Murettes brique pâle. — Sol gris jaunâtre. — Verdure : au *premier plan*, vert sombre et vert roussi (*pâquerettes* jaunes) ; sur la *banquette*, vert sombre ; *buissons* à droite et à gauche, vert olivâtre ; au *plan médian*, *herbe* vert jaunâtre ; la *colline* vert roussi ; les *fonds* vert de gris assez chaud. — Constructions jaune tirant sur roux. — Ciel : *à l'horizon*, laiteux ; *au zénith*, nuées gris vert noirâtre.



ÉCOLE FLAMANDE





ÉCOLE FLAMANDE



AR le nombre et surtout par l'importance des pièces qui la composent, la série flamande est la première de la galerie. Pour le XVIe siècle comme pour le XVIIe, elle représente toutes les grandes directions de l'école et les maîtres les plus illustres par des œuvres éminentes. On pourrait, d'ailleurs, à la suite de notre extrait, constituer un appendice avec une trentaine de pièces, dont nous signalerons les principales.

Une *Vierge avec l'Enfant*, sur un minuscule panneau (n° 1077), paraît une production secondaire de Gossaert : la Madone ressemble à la *Vierge peinte par Saint Luc*, à Vienne (n° 754), et les traits de Jésus se retrouvent sur le n° 115 de la galerie Czartoryski, à Cracovie. Un petit *Paysage*, animé par l'histoire de Diane et d'Actéon (n° 322), attribué à tort à L. Van Gassel, a l'apparence d'un Patinir : il est marqué des lettres J P accolées et offre la même tournure que le n° 230 de la collection Wesendonck au musée de Berlin. Une *Fuite en Égypte* (n° 53), sous le nom de Blès, avec des figures empruntées à Dürer, nous inspire des doutes, bien qu'elle soit très voisine du n° 1867 de l'Ermitage et du n° 673 de Vienne. Une *Moisson* (n° 122),

étiquetée P. Brueghel l'ancien, est incontestablement une œuvre de la première manière de Lucas van Valckenborch, proche parente du n° 10 de Gotha, du n° 523 de l'Ermitage, des n°s 534 et 534^{a} de Copenhague, du n° 674 de Munich ; malheureusement elle est très fatiguée. Un *Portrait du mathématicien Neudorfer* (n° 561) est une excellente copie contemporaine de la peinture de Neuchatel, à Munich (n° 663). Une *Rue de village par temps de neige* (n° 123), attribuée à P. Brueghel l'ancien, paraît être de Pieter Brueghel le jeune.

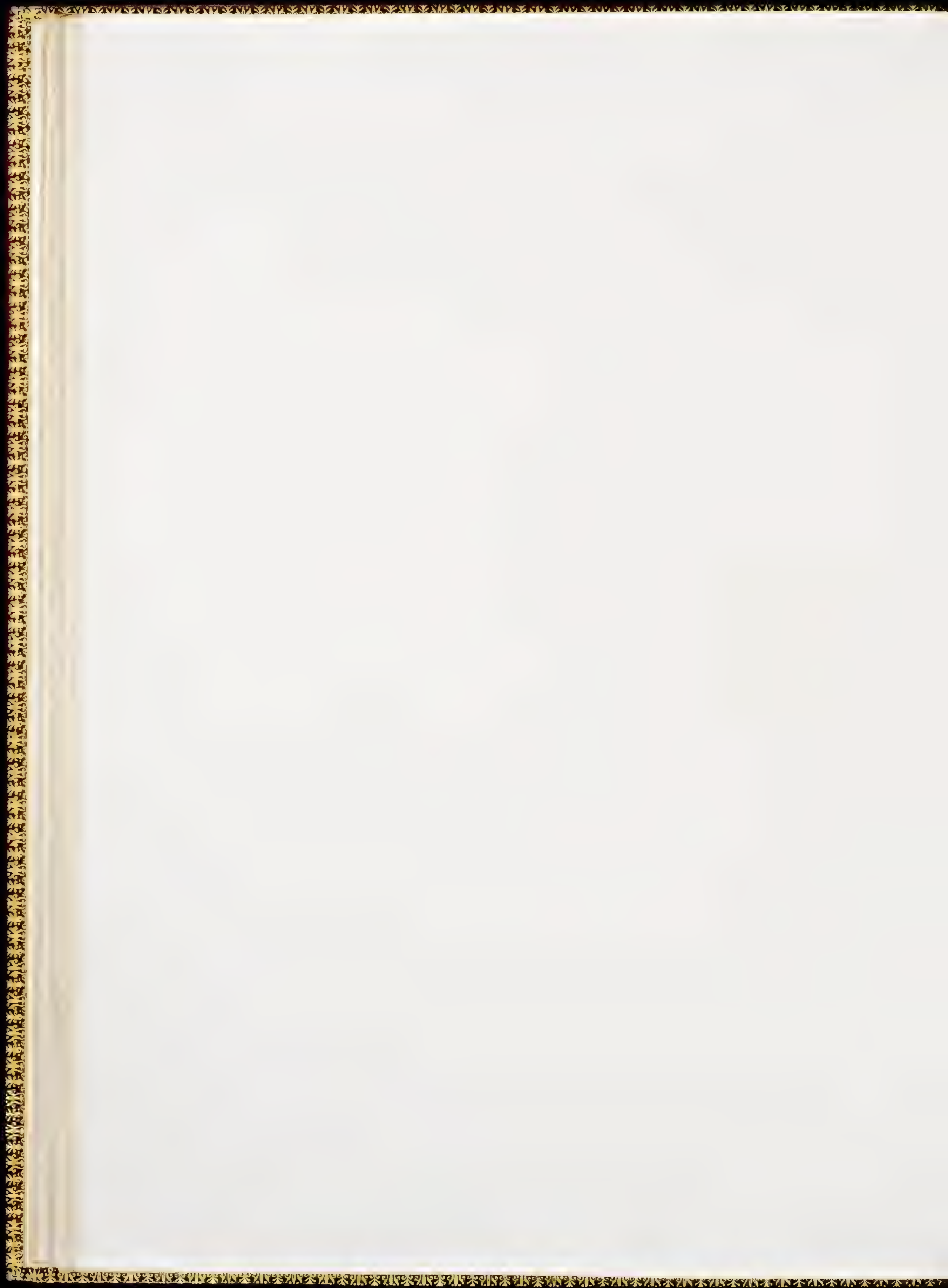
Une *Piscine miraculeuse*, achetée comme étant de Spranger, est une production très caractérisée de Hendrik de Clerck. Deux grandes figures de l'*Abondance* et de la *Prévoyance* (n°s 676 et 677) proviennent d'une décoration d'arc de triomphe, exécutée sous la direction de Rubens, pour l'entrée du cardinal-infant Ferdinand à Anvers, et dont l'esquisse se voit à l'Ermitage (n° 564). Une *Montée au Calvaire* (n° 317) par Fr. Francken le j. est un bon spécimen de son art : on en voit une réplique au musée d'Aix-la-Chapelle. Un de Crayer, très fatigué, *l'Ange et le fils de Tobie* (n° 210), signé et daté 1640, est le modèle d'une copie exposée au musée de Braunschweig (n° 80), où elle passe pour un Abraham Janssens ; du même un *Sauveur du Monde* (n° 211), assez coloré, mais emphatique.

Un *Mauvais riche aux enfers* et un *Sabbat de sorcières*, par Téniers le vieux (n°s 761 et 760), sont curieux par l'usage que le fils en a fait : on retrouve, en effet, la première composition avec quelques variantes dans le n° 866D de Berlin, la seconde identique dans le n° 865 de l'Académie à Vienne ; mais toutes deux sont plus claires, plus froides, plus argentines. Une *Madeleine* (n° 498) qui est cataloguée J. von Mehlen et que nous croyons de G. Zegers, est un bon morceau de couleur. Un *Portrait d'homme âgé* (n° 576), présenté comme de J. van Oost le vieux, est une réplique ancienne d'une œuvre de Corneille de Vos, conservée au Fitzwilliam Museum, à Cambridge (n° 159). Citons encore sept Jordaens de second ordre : *le Christ et les Pharisiens* (n° 419), quatre *Apôtres* (n° 421), *Isaac bénissant Jacob*, signé et daté 1660 (n° 426), *Suzanne et les vieillards* (n° 424) qui répète plusieurs parties du tableau de Copenhague sur le même sujet. Une *Vierge avec Alex. Scaglia en prières* (n° 292) est une réplique, très supérieure à la copie de l'Académie à Vienne (n° 766), de la peinture de Van Dijck, propriété de lady de Rothschild, exposée à Londres en 1900.

C'est aussi : de Franchoys, un *Portrait de G. Mutzarts, prieur de Tongerloo* (n° 316), signé et daté 1645, effigie passable, médiocre peinture ; d'E. Quellyn, un *Jésus chez Marthe et Marie* (n° 627), avec une nature morte par A. van Utrecht, dont la figure de Marthe ressemble de façon frappante à une femme dans l'*Adoration des bergers* au musée de Cassel (n° 112) ; de

D. Rijckaert III, un *Marchand de moules* (n° 693), gâté par le vernis ; de B. Flémalle, un *Saint Lambert* (n° 309), provenant de la cathédrale de Liège, une des meilleures œuvres de l'artiste ; de N. van Eyck, un *Cavalier* (n° 301), dont la qualité fait déplorer le mauvais état ; de Siberechts, un *Paysage* (n° 726), signé Berghem, où l'on reconnaît un gamin visible sur les toiles que nous reproduisons et dont les animaux reparaissent sur un tableau décorant un *Intérieur* par l'artiste au musée de Copenhague (n° 319).





4

VAN ORLEY

ADORATION DES BERGERS



L'AGENCEMENT de cette composition est ingénieux, car il utilise à la fois les effets de lignes et ceux de couleur. La pose du berger, au premier plan, l'orientation de sa houlette et celle du bâton de son camarade ; l'attitude de la Vierge, l'élan de Saint Joseph et du berger à droite, la descente de l'ange conspirent à diriger le regard sur la figure essentielle. Quant au second rôle, celui de la Vierge, sa mise en évidence est le fait de l'arrangement polychrome : en effet, son costume, en partie vert en partie bleu, unit les complémentaires des teintes propres aux vêtements de Saint Joseph et des bergers.

Une des qualités de notre tableau est la tournure animée et pittoresque des personnages. C'en est une autre que l'alliance qu'il poursuit de l'élégance et de la vérité : en effet, les expressions sont justes, les visages agréables, les gestes recherchés. Le décor est très soigné, et bien que ses détails prêtent à la critique, il ne manque pas d'agrément.

Le coloris est caractérisé par une clarté relative de l'harmonie et par la prépondérance d'un jeu de jaune et de bleu.

La première de ces couleurs assaille les yeux par l'étalage, en premier plan, d'une large surface de citron franc et, quelque partie qu'ils examinent, elle leur oppose des ocres foncées ou orangeâtres, des jaunes chauds ou des blancs crémeux. La seconde institue un contraste efficace au moyen d'une

grande étendue d'outremer tirant sur le cobalt, de pas mal d'azur, d'un peu de turquoise, sans parler de la suggestion de bleu que comporte une forte proportion de vert véronèse. La contre-partie des rouges et des verts associe le grave et l'aigu. La note basse est donnée par plusieurs nuances de roux dont la plus sourde est une sorte de palissandre clair; la moyenne par une garance écarlate et par un cerise un peu éteint; la haute, enfin, par du rose. La gamme verte va du vert anglais à la nuance véronèse amplement étalée, en passant par le vert cendré et les verts de gris chauds ou pâles. Enfin, trois taches blanches mettent du piquant aux premiers plans.

Les chairs sont à l'unisson avec ce coloris, plutôt pâles et modelées au moyen de gris; celles de la Vierge et de l'Enfant sont presque blafardes. La matière est de bonne qualité; la facture est assez libre et diverse.

Cette très jolie peinture a reçu d'un faussaire le monogramme d'Albert Dürer et le millésime 1512. L'attribution que le catalogue en a fait à l'École de Van Orley nous paraît trop timide, et nous la croyons issue de la main du maître, aux environs de 1520.

Par les caractères généraux du style, par la composition de la palette, par le dessin des types, notamment celui de la Vierge; par le geste de celle-ci, elle annonce la même origine que les *Epreuves de Job*, au musée de Bruxelles (N° 335), qui sont datées 1521. D'ailleurs quelques-uns des traits qui la distinguent sont au nombre de ceux qui définissent l'art même de Van Orley. Ainsi notre Vierge a une façon de se jeter à genoux qui est celle de Saint Joseph dans la *Fuite en Egypte* (n° 766), et du Saint Jean de la *Crucifixion* (n° 228), à Rotterdam. Ce qu'il y a d'un peu tortillé dans sa pose et dans celle du berger du premier plan est commun à beaucoup de figures de l'artiste. La parenté des mains de la Vierge avec celles du Saint Joseph et du Saint Jean dans les tableaux précités est frappante, de même que le drapé de son manteau ressemble singulièrement à celui des étoffes dudit Saint Jean.

Pl. 4 — 577. Chêne H. 0.87 — L. 0.63. Legs Alex. Leleux, en 1873.

[illegible] Vierge : *robe*, vert véronèse : *manteau*, outremer tirant sur le cobalt : *voile* et *guimpe* blancs. — Joseph : garance écarlate. — Bergers. 1er : *chausses*, citron chaud ; *chemise* blanche ; *bâton*, roux. 2e : garance écarlate ; *chapeau*, gris jaune ; *gant*, vert cendré. A droite : *veste*, vert chaud sombre ; *le reste*, ocre orangée chaude. — Anges. Descendant, vert véronese ; *ailes*, bleu turquoise. A gauche, idem. A droite, citron chaud. — Ciel, azur chaud ; *à droite*, blanc cremeux. — Végétation vert très chaud *aux premiers plans* ; *gazon à droite*, vert de gris chaud ; *lointain*, bleu très chaud. — Architecture : *pierre du premier plan*, gris verdissant ; *colonne à gauche*, rouge palissandre clair ; *colonne centrale à droite*, marbre rose ; *poutres*, roux bitumineux ; *rideau à droite*, cerise éteint chaud

5

ANONYME BRABANÇON

(PSEUDO-BLÈS)

ADORATION DES MAGES



N naturalisme mitigé a présidé à la conception de ce triptyque. Evidemment les visages sont des portraits : la forme et la longueur du nez des Mages et de Saint Joseph, comme le bridement des yeux de la Vierge et de l'Enfant, trahissent l'imitation du modèle. Le geste de l'Enfant et celui du soldat en armes au second plan ont été pris sur le vif. La présence de la table rustique avec son écuelle de bouillie où plonge la cuiller, est un trait de sincérité naïve. La qualité du paysage, qui dans le volet droit est très réussi, et l'introduction de lézards au premier plan de ce même panneau, attestent le goût et l'observation de la nature. Les costumes des mages sont traités avec le plus grand soin, combinés avec recherche et détaillés avec précision. Par contre, le drapé est quelque peu de pratique ; il en est de même pour les chevelures et les barbes. Le modelé des chairs est sommaire.

D'autre part, la composition est passablement ordonnée. Une note vivante et pittoresque est donnée par le geste de l'Enfant, par celui de Saint Joseph, par le mouvement du berger au chapeau, du soldat casqué et des petites figures du fond.

L'architecture prétend aux élégances de la Renaissance, mais elle s'oublie à festonner un arc à la « gothique ».

Le coloris est très diversifié ; sur les vêtements, en particulier, il multiplie

les teintes et il varie la nuance d'un même tissu, suivant que celui-ci est éclairé ou obscur. Il est à la fois chaud et vif, étant, d'une part, relativement chargé de noirs puissants, de jaune fauve, de verts sombres et, de l'autre, allégé et égayé par des roses, des lilas et des blancs.

Le jaune domine dans l'ensemble et triomphe sur les volets. Il joue essentiellement des nuances de l'or fauve, de l'or normal, de l'or éteint ; ensuite, des gris jaunâtres, puis du citron lumineux ou assombri ; enfin de l'ocre brune. Sa prééminence tient à l'importance des surfaces qu'il occupe et à la puissance intrinsèque des pigments qu'il utilise, bien plus qu'au concours des bleus ; ceux-ci, en effet, ne tiennent qu'un rôle secondaire. Leur couleur ne se manifeste avec franchise que sur l'azur du ciel. Partout ailleurs, elle n'est que suggérée — dans une assez large mesure, il est vrai — par des noirs et par une collection considérable de gris bleutés ou lilacés.

Le rouge concurrence énergiquement le jaune. Il lui oppose beaucoup de roux clair ou brun, pas mal d'écarlate et une forte proportion de nuances pimpantes, telles que cramoisi vif, garance carminée, garance rose, lilas rose, orangé. Il en est du vert comme du bleu : sa part est plutôt restreinte, avec de petites surfaces de vert anglais sombre, de vert mousse, de vert véronèse, de vert de gris.

Les noirs sont très beaux, riches et profonds. Les blancs s'étalent par larges taches.

Les chairs masculines sont hautes en couleur ; celles de Marie et de l'Enfant très blanches. Le modelé est obtenu au moyen de gris, teinté d'une pointe de lilas dans les demi-teintes et d'un soupçon de bistre rosâtre dans les ombres.

La facture est solide, appliquée, avec une tendance à la pesanteur.

L'attribution que le catalogue de 1873 fait de notre triptyque à l'*École de van Orley* est inacceptable. La vérité est qu'il appartient à une famille nombreuse, dispersée par les galeries d'Europe. Il y occupe un rang éminent que lui assignent à la fois sa qualité supérieure et l'avantage, qu'il ne partage qu'avec un autre membre, d'être daté. En effet, nous avons relevé, sur un cartouche du pilier de gauche de l'architecture centrale, la présence, inaperçue jusqu'à ce jour, du millésime 1520.



Tous les parents de notre tableau offrent la même silhouette de l'encadrement et la plupart représentent le même sujet. Il en est qui lui sont alliés

par le style, par les types, par la couleur ; d'autres ne lui ressemblent que sous certains rapports ; plusieurs ne le rappellent que de très loin.

Et d'abord, il possède un double dans une *Adoration des Mages*, un triptyque exposé au Prado sous le n° 2203 et l'appellation : « École germanique indéterminée ». Les hauteurs sont exactement les mêmes, et la différence de 0m04 en moins que présente le tableau de Madrid résulte non d'une réduction de la composition, mais de la suppression de la partie de gauche, couverte à Lille par le pilier et par ce qui lui fait suite. Identiques par la qualité, la composition, les poses, les gestes, les accessoires, le style, le coloris et la facture, ces répliques diffèrent par la silhouette du fronton, par le type de la Vierge, de l'Enfant et des Mages de race blanche, par la coiffure du roi noir qui, à Madrid, est un bonnet à la mode de la haute Allemagne ; enfin, par le détail du paysage. D'une manière générale l'exemplaire du Prado est plus élégant, plus gracieux, avec quelque chose d'allemand.

Après le frère d'Espagne, il faut mentionner un proche cousin d'Allemagne, le panneau central d'un triptyque du Musée de Dresde (n° 806 A) qui illustre le même thème sur un panneau de forme analogue. Ses personnages présentent le nez si caractéristique des nôtres, et nous y reconnaissons notre saint Joseph et notre Vierge. Nous remarquons qu'elle fait le même geste de soutenir le pied de l'Enfant, qu'elle est assise sur un gradin de pierre assez semblable et que ses draperies y reposent de façon analogue ; nous retrouvons l'arrangement de l'arcade, le parti d'un bâtiment au fond, l'aiguille de rocher de notre volet droit ; surtout, nous sommes frappés de la présence de la même table chargée également d'une écuelle de bouillie avec une cuiller fichée de même. Nous notons encore un détail, qui reparaîtra dans la plupart des tableaux que nous allons citer, celui d'un groupe de deux interlocuteurs posés en arrière et traités dans le même esprit. Enfin, nous observons que la facture est exactement la même ; par contre, la tonalité est plus chaude qu'à Lille et la composition différente. Le catalogue de Dresde voit dans cette pièce une œuvre d'atelier, du style de la jeunesse de Blès.

La même désignation est proposée par l'inventaire de la galerie de Karlsruhe pour son n° 145, une *Adoration des Mages*, centre d'un triptyque dont les volets sont à Bâle. Cette peinture, presque contemporaine de la nôtre (elle est datée 1519), lui est également consanguine ; outre que son style est semblable, ses figures de saint Joseph et du Mage debout sont analogues. Son Enfant marque la même vivacité du geste de prendre le présent du Mage ; son fond offre le même parti d'une porte avec des personnages en marche vers l'avant. Le millésime est également inscrit dans un cartouche.

Notre tableau est encore à rapprocher d'un triptyque du Musée de Cologne, assigné à l'atelier de Blès, une *Adoration des Mages* avec donateurs sur les volets (n° 439). Il se distingue du nôtre par son format en hauteur et par les proportions de ses figures qui sont trois quarts nature. Mais la Vierge et l'Enfant procèdent du même modèle ; Marie est placée au même endroit ; à la même place se tient le garde en armure, mais coiffé d'un turban ; l'architecture montre le même parti-pris, les accessoires et les vêtements sont de qualité égale ; la peinture est de même style, avec une palette analogue, notamment pour la robe de Marie.

Il y a également des analogies frappantes dans une *Adoration des Mages*, propriété du prince de Wied, exposée à Düsseldorf en 1904. Sans parler de la ressemblance des types de la Vierge et de l'Enfant, de l'arrangement pareil de l'arc festonné et de la porte lointaine d'où sortent des personnages, il est remarquable de rencontrer, au même point, l'homme au casque empanaché.

On le retrouve encore sur le numéro 649 du Musée d'Anvers, œuvre médiocre, mais dont la conception est exactement la même, où les étoffes sont semblablement traitées, où paraît le bleu vert du costume de notre Vierge.

Tout proche du nôtre, il faut placer un triptyque de la galerie de Bologne, n° 701, attribué à Blès, représentant l'*Histoire d'Esther*, et sur le revers des volets, les figures d'*Adam et Eve*. Très inférieure à la nôtre pour la vérité et pour la couleur, cette pièce lui est identique sous le rapport du style général et des types. Elle a encore de commun avec elle une conversation de deux personnages et une porte dans le fond avec cortège de figures.

On peut considérer comme un exemplaire caractéristique de la série, dans la note du morceau de Cologne, une *Adoration des Mages* du Musée archi-épiscopal d'Utrecht, attribuée à Joost van Cleef. Elle est voisine de la nôtre par les traits, la pose et l'expression de la Vierge, par le mouvement de l'Enfant, par le coloris et la manière ; enfin, par la présence sur le volet gauche de nos deux hommes en entretien. Une réplique avec variantes, n° 591 du Musée de Bruxelles, ajoute l'analogie du geste de tenir le pied de l'Enfant.

Un deuxième groupe réunit des œuvres qui ont évidemment la même origine que la nôtre, mais dont la parenté avec elle est d'un degré plus éloigné.

C'est le cas de l'*Adoration des Mages* de la galerie du château de Schleissheim (n° 28). Sa Vierge et son Enfant sont très voisins des nôtres ; nous y retrouvons notre homme casqué, mais sans panache et dans une pose

différente ; nous reconnaissons le mouvement de notre Saint Joseph, l'arrangement de notre architecture, le motif de deux personnages aperçus par l'ouverture d'une arcade. Mais le style est très différent, le coloris plus riche et plus chaud. Le catalogue donne, avec raison, cette pièce à l'école de Bruxelles, vers 1530.

Il en est de même de l'*Adoration des Mages*, n° 125 du Ferdinandeum, à Innsbruck. Etroitement apparentée à l'œuvre précitée, elle l'est également à la nôtre par la présence de deux interlocuteurs en deuxième plan et de personnages apparaissant dans un entre-colonnement, par l'analogie de l'architecture et par la ressemblance du Saint Joseph de son volet gauche avec le nôtre. Mais tout le reste diffère.

A la famille peut être encore rattachée une *Adoration des Bergers*, n° 639 du Musée de Valencia ; elle rappelle notre pièce par les visages de sa Vierge, de son Enfant et de son Saint Joseph ; par la couleur des draperies de la première, enfin, par le parti d'une figure de profil coupée exactement de la même façon que celle du berger à l'extrême droite de notre panneau central.

De la même source aussi est sorti un grand triptyque du Musée Brera (n° 620), attribué à Blès. Il partage avec celui de Lille les motifs de l'entretien de deux personnages, de la porte de ville et de la table avec l'écuelle ; son paysage est dans le goût du nôtre ; sa Vierge et son Enfant ne sont pas très éloignés des nôtres ; mais les autres figures diffèrent, et son coloris est plus clair.

L'attribution de la presque totalité de ces peintures à Blès ou à son école est plus qu'hypothétique. Elle est d'autant plus sujette à caution que la complexité de style que manifeste leur collection interdit de les assigner à une seule main. Quant à notre tableau, la dénomination « Ecole de Van Orley » proposée par le catalogue, ne lui convient pas, car l'art qu'il reflète est non pas conséquent mais parallèle à celui du maître bruxellois. L'état actuel de la connaissance ne permet point de désignation plus précise que celle d'*Ecole brabançonne de la première moitié du XVI*[e] *Siècle*, particularisée si l'on veut, à la façon ingénieuse de M. Wauters, par l'appellation *Pseudo-Blès*.

PL. 5. — **577.** Chêne. H. 0.87 — L. 0.63.

Legs Alex. Leleux, en 1873.

ECHANTILLONNAGE. MAGE DEBOUT : *manteau* de damas brun et or, *doublé d'*hermine, *manches* vert véronèse dans les clairs, laque carminée dans les ombres ; *pèlerine* noire doublée de fourrure gris bistre ; *chaussons*, orange ; *chapeau*, écarlate, *rebord* fourrure. — MAGE AGENOUILLÉ : *tunique* noire à *manches* gris cobalt jaunissant dans les clairs ; *pardessus*, garance carminée, doublé de brun roux ; *pèlerine* en pelleterie ; *chausses*, gris fer lilacé ; *turban* noir *et* or avec *voile* blanc à ombres gris bleuâtre. — MAGE NOIR : *justaucorps*, jaune citron ; *ceinture* diaprée bleu de cobalt clair et lilas vineux ; *manteau*,

blanc à ombres très bleuâtres; *coiffure*, écarlate, *plume*, lilas; *bas*, garance carminée; *chaussons*, noirs — VIERGE : *cheveux*, châtain roux clair; *costume*, outremer presque vert; *voile*, blanc à ombres gris bleuâtre. — SAINT JOSEPH : *tunique*, gris fer lilacé; *manteau*, écarlate; *pèlerine*, vert anglais sombre; *chapeau*, noir. — GARDE *à la lance* : *costume*, blanc *à manches* rose et lilas; *manteau*, vert mousse; *chapeau*, noir *avec étoffe* garance rose. — SOLDAT : *armure*, acier; *plastron*, ocre fauve; *manches*, citron sombre; *plumes*, blanches. — PREMIER BERGER : *costume*, citron; *chaperon*, gris jaunâtre. — DEUXIÈME BERGER : en rouge — ARCHITECTURE : *pierre*, blanche *aux premiers plans*, gris jaune *au fond*; *pierre sur le fût derrière la Vierge*, roux pourpre; *chapiteau* à terre sur volet gauche, or fauve. — TABLE, bis sale. — PAYSAGE, vert de gris chaud; *lointain*, gris bleuâtre. — CIEL : azur chaud *au zénith*, aurore pâle *à l'horizon*.



6

JAN SANDERS DIT VAN HEMESSEN

TARQUIN ET LUCRÈCE



On ne peut contester à ce tableau le mérite d'être significatif. A première vue, on est fixé sur les caractères des personnages, sur la nature du drame et sur son dénouement. La fougue brutale de l'homme est aussi manifeste que la froide énergie de la femme. Le défi que celle-ci oppose à son agresseur est exprimé par son regard et par son geste autant qu'il pourrait l'être par des paroles, et la certitude de son suicide n'est pas moins évidente que celle de la consommation de l'attentat.

La clarté de l'exposition tient, pour une grande part, à l'effet de l'harmonie. Réduite à deux notes puissantes et fortement heurtées, elle crée une dissonance qui frappe l'œil de la même façon que le duel de Tarquin et de Lucrèce fait l'esprit. D'autant mieux que chacune de ses composantes se trouve associée à la personnalité d'un des adversaires, d'accord avec son tempérament et avec son rôle. Carnation et costume, tout est de rouge sur Tarquin, tout est de blanc sur Lucrèce : rouge ardent de bronze, de cinabre chaud et de cerise : blanc glacial de marbre et de linge. Cependant, des pénétrations réciproques empêchent que ce qu'il peut y avoir de cru dans ce coloris ne tourne au criard. Les rayures et les crevés du pourpoint introduisent dans la gamme propre à Tarquin un rappel de son adverse qui, à son tour, admet sur la chevelure de Lucrèce, sur les rubans de sa nuque et sur la poignée de son arme, comme un écho de la première. D'autre part, du vert de gris exalte les rouges,

qu'avivent encore un peu de noir, et quelques parties de jaune d'or fauve et clair jouent avec des gris pourpres et lilacés.

Le modelé est sommaire, mais précis, gradué au moyen de gris très lilacés sur la chair de la femme, de bistres sur celle de l'homme. La matière est émaillée, le travail appliqué, la facture un peu froide.

Donnée à Quentin Metsijs par les inventaires du Musée, versée à l'Ecole allemande par le dernier catalogue, notre peinture est, en réalité, une œuvre très caractérisée de Jean Sanders dit van Hemessen. Son dessin, sa coloration, son style sont précisément des traits distinctifs de la manière de cet artiste. C'est ainsi que celui-ci impose à toutes les figures masculines le teint rougeâtre de Tarquin et, d'une manière générale, à tous les personnages sa façon de porter la tête en avant. A lui seul, le type de nos héros trahirait leur origine : le visage de Tarquin est tout voisin de celui du Saint dans la *Vocation de Saint Mathieu* au musée de Vienne (nos 700-701), et il est identique à celui de l'*Enfant Prodigue* dans le tableau de 1538 que conserve le musée de Bruxelles (no 217). Quant aux traits de Lucrèce, ils procèdent de ceux du modèle ordinaire du peintre : ils l'apparentent notamment aux femmes des tableaux précités de Vienne et à l'*Enjoleuse* de la collection Pourtalès, exposée à Dusseldorf en 1904.

P. 35. — **983.** Chêne. H. 0 75 — L. 0 79.

Don de Brasseur, en 1879

Fond, brun noir.— Tarquin : *carnation*, rouge bronzé très chaud ; *cheveux et barbe*, filetes de jaune d'or ; *pourpoint*, rouge de cinabre chaud, avec, *en haut de la poitrine, un bouton*, rouge cerise ; *rayures et crevés*, blancs. — Lucrèce : *teint*, blanc rosé froid ; *cheveux*, bruns roux avec des mèches or fauve ; *vêtement*, blanc ombré de gris lilacé ; le *linon sur sa tête*, gris pourpre ; les *rubans*, rose the avec des ombres bitumineuses ; la *poignée de l'arme*, corail brun, *sa lame*, gris verdâtre.



7

MICHIEL DE COXCIE

LE SAUVEUR



'aspect agréable, cette œuvre possède du caractère et un certain cachet qu'elle doit à la dignité sereine de la figure, à la gravité et à la pénétration de son regard.

L'image paraît individuelle ; le dessin est très précis et, pour abrégé qu'il soit, le modelé est juste, finement nuancé au moyen de touches de bistre lilacé.

Sans être chaude, l'harmonie est colorée avec un vif contraste de rouge et de vert à la clef : la teinte gris rosé de la peau constitue un signe distinctif. La peinture est plutôt mate.

La facture est appliquée avec, toutefois, des accents lumineux aux grands clairs.

Classé par le catalogue aux anonymes, ce panneau a été attribué à Gossaert et, ce qui semblera plus singulier, à Erasme Quellyn.

Nous avançons le nom de Michiel de Coxcie pour deux raisons : l'une est que notre figure est tout à fait du type de Jésus dans la *Cène*, signée de l'artiste, que possède le musée de Bruxelles (n° 118) ; la seconde est tirée de la particularité constituée par les nuances de la chair éclairée ou ombrée que nous avons relevées plus haut et qui est une des caractéristiques de la

peinture de M. de Coxie, considérée, par exemple, dans le triptyque du musée d'Anvers, *Martyre de Saint Sébastien et de Saint Georges* (nos 371, 372, 374).

PL. 36. — 1078. Chêne, le cadre faisant corps avec le panneau. H. 0,44 — L. 0,35

Don de M. Brasseur, en 1885

[illegible]. *Chair*, gris rose ; *yeux*, gris ; *cheveux et barbe*, châtain clair. — ROBE, vert anglais chaud. — FOND, écarlate.

8

PEETER COECKE ?

PRÉDICATION DE SAINT JEAN



MALGRÉ son exiguïté, ce petit chef-d'œuvre d'art réaliste ne renferme pas moins de cent vingt-trois personnages et quatorze animaux, tous définis, tous caractérisés.

Par leur vérité comme par leur variété, les poses, les attitudes, les gestes, les physionomies proclament que l'auteur de ces minuscules figures était à la fois un observateur sagace, un fin humoriste et un habile interprète. Voyez plutôt comme il a distingué les effets différents de la prédication selon les auditeurs. Ici une femme s'est assoupie, là un homme dort à poings fermés ; un soldat plastronne ; des pharisiens ricanent ; de bonnes gens écoutent sans bien comprendre ; quelques-uns paraissent ébranlés ; un esprit simple, prenant ce qu'il entend à la lettre, tourne la tête du côté où l'Evangéliste tend le bras, pour découvrir le Messie dont on lui prophétise la venue imminente ; un enthousiaste l'aperçoit déjà et le désigne du doigt. Et combien sont véridiques les signes des états, des actes, des sentiments, des caractères, des conditions ; avec quelle justesse sont manifestés à la fois la conviction passionnée de l'orateur, le sommeil des gens obtus ou indifférents ; l'équilibre instable du curieux perché sur une branche ; l'attention surprise de l'homme étendu à droite qui se retourne sur le coude, l'effort du pharisien debout derrière le gentilhomme, pour déconsidérer une parole trop écoutée à son gré ; le jeu qui absorbe les enfants ; et, dans le groupe déjà

lointain des néophytes se préparant au baptême, l'aide qu'un individu prête à un camarade empêché de dénouer ses aiguillettes !

Nous ne sommes pas moins frappés de la note de couleur locale qu'introduisent, par la parfaite vérité des types et des tournures, les figures d'Orientaux semées dans la composition.

Cependant le nombre des animaux, leur mise en évidence et la valeur de leur représentation révèlent le goût et l'habitude de les examiner de près. La curiosité prudente du chien en arrêt devant les enfants ; la pétulance de celui qui saute sur lui, l'emportement de la chienne qui aboie après le groupe du baptême, la lourdeur du molosse, la démarche placide des ânes, le pas menu du castor qui chemine sur les pierres du premier plan donnent bien l'impression de la nature saisie sur le vif.

Enfin, le détail et la précision de l'image des terrains et de la végétation, la poésie d'un ciel tourmenté dont l'azur est traversé de nuées brillantes, frangées de rose, sont le fait d'un paysagiste sincère doublé d'un poète.

Le rendu se recommande par une conscience exemplaire qui, sans tomber dans la sécheresse et la lourdeur, traite les premiers plans avec un soin minutieux et maintient jusque dans les fonds la netteté et le caractère des hommes, des animaux et de la nature.

Aussi bien, sommes-nous à même de juger du réalisme de l'artiste. En effet, le site pittoresque qu'il nous expose est une vue fidèle que nous avons pu localiser. Le Jourdain est tout simplement la Lesse, affluent de droite de la Meuse, et le château paradoxalement juché sur la pointe d'une aiguille de rocher est celui de Walzin, situé au bord de cette rivière à sept kilomètres de Dinant, sur la ligne qui mène de cette ville à Jemelle. Sans doute faut-il reconnaître son propriétaire dans le personnage qui, à l'avant-scène, paraît le désigner de sa main gauche.

La composition est à la fois agréable et adroite et, malgré qu'il réunisse sur une surface à peine plus grande que la main, soixante-huit personnes, le groupe des auditeurs ne présente aucune confusion.

Aux diverses qualités que nous venons de lui reconnaître, notre tableau joint le mérite d'être une bonne peinture, colorée avec éclat dans une note opulente. Très grave aux premiers plans, la note s'allège progressivement jusqu'aux lointains qui sont clairs et même égayés de nuances tendres.

Les dominantes de la gamme sont, dans l'ordre d'importance, le bleu et le jaune. Le premier se partage entre un azur très chaud et des gris bleuâtres francs ou tirant sur le vert. Le second tantôt s'alourdit vers le brun tantôt s'exalte jusqu'au citron vif. La part du rouge est très restreinte ; toutefois elle comporte quelques taches d'écarlate énergique, un peu de pourpre rose, et le

bistre qui ombre les chairs. Notons quelques rares échantillons de couleur diaprée : un jaune qui tourne au lilas, dans les ombres, un bleu pâle qui s'empourpre dans les ombres.

La matière est dense, mais plane, l'exécution ferme et sûre.

Nous pouvons fixer, sinon la date, du moins l'époque de l'exécution de cette œuvre remarquable. Elle ne saurait être postérieure à 1554, année où le château de Walzin fut détruit par les troupes françaises revenant du siège de Dinant, ni, à cause du costume des personnages du premier plan, antérieure au deuxième tiers du XVIe siècle.

Selon le catalogue de 1873, la pièce du musée de Lille serait de Patinir ; on l'a aussi revendiquée pour L. Gassel et M. Hymans a pensé pouvoir l'identifier avec un tableau de Blès, de même titre, vendu à La Haye en 1662. Aucune de ces attributions ne survit à une comparaison de notre pièce avec des tableaux des artistes précités. Pour la première et la dernière l'épreuve est d'autant plus concluante qu'à Vienne, on peut, aux musées impériaux, choisir comme témoins, deux illustrations du même thème, l'une signée Patinir (n° 666), l'autre marquée de la chouette de Blès (671) et les confronter avec une sœur de notre peinture conservée dans la galerie de l'Académie, une *Prédication de Saint Jean,* cotée 551 et cataloguée « Imitation tardive de Blès ». Incontestablement la dernière est de notre artiste, car elle offre exactement le même aspect que la nôtre et donne une impression identique ; de part et d'autre, c'est la même conception et la même exécution du paysage, le même détail du tronc envahi par une plante grimpante ; la même importance attribuée aux animaux (à Vienne, des autruches, un hibou que guette un chat sauvage) et la même qualité de leur représentation ; le même arrangement du baptême dans le Jourdain ; et aussi la répétition de la femme au turban endormie avec son enfant sur elle.

C'est encore de la même main, qu'est sorti un petit panneau du Musée National à Naples (n° 84455 de l'inventaire), provenant de la collection Farnese de Parme et attribué tantôt à Patinir, tantôt à Blès, tantôt à Brueghel l'ancien ; il montre un paysage animé de figures, avec la scène du *Buisson ardent.* On y reconnaît, à première vue, toutes les caractéristiques de notre tableau : notamment un coloris et un métier analogues, un arrangement et une coloration du ciel tout pareils, une progression identique des nuances du terrain depuis le premier plan jusqu'à l'horizon, un égal sentiment de la nature et un goût aussi vif pour les animaux, une manière semblable de dessiner les feuillages, une figuration aussi véridique et spirituelle des personnages.

De ces trois peintures sœurs, c'est la dernière qui nous paraît l'aînée, car elle trahit de l'inexpérience ; sans égaler celle de Lille, la viennoise en est assez proche pour qu'on ne la considère pas comme sensiblement plus âgée.

Parmi les artistes de l'époque limitée par les particularités artistiques et historiques de notre tableau, nous n'en voyons qu'un dont la manière offre des rapports avec celle de notre anonyme : c'est PEETER COECKE, le maître de P. Brueghel l'ancien. Une comparaison minutieuse de notre pièce avec sa suite d'estampes intitulée *Les Mœurs et fachons de faire de Turcs...* — comparaison nécessairement restreinte dans sa portée par une échelle inégale des personnages et par la différence des procédés — nous a révélé un certain nombre d'analogies et de parti-pris communs. C'est d'abord une égale vérité de l'imitation aussi bien des animaux que des humains ; puis, une même distribution des plans, avec un même mouvement de buttes au premier ; un même goût pour des figures tournant la tête vers le spectateur ; une façon pareille de dessiner un tronc d'arbre et d'y appliquer la montée de plantes grimpantes ; un traitement tout semblable, dans le même esprit, des figures d'enfants. Nous avons même relevé le détail singulier d'une image de chien aboyant superposable à celle d'une chienne vers le milieu de notre scène. Quant à la qualité de l'orientalisme de Coecke, nous n'en faisons pas état, puisque ses *Fachons* ont été, suivant les termes mêmes du titre, « au vif contrefaictes ». Ajoutons que nous ne nous heurtons pas à une difficulté d'ordre chronologique, l'artiste ayant fait son voyage à Constantinople en 1533 et n'étant pas mort avant décembre 1550.

Il n'existe malheureusement pas d'exemplaire certain de sa peinture et ce manque du repère essentiel nous interdit de risquer plus qu'une conjecture(*).

(*) La ressemblance qui nous est apparue, a également frappé le savant conservateur du Cabinet des estampes de la Bibliothèque royale à Bruxelles, M. René van Bastelaer, que nous remercions vivement pour l'empressement qu'il a mis à faciliter nos recherches.

PL. 6. — **594.** Chêne. H. 0.615 — L. 0.93.

Achat, 1893. Provient de la vente Louis Minard, à Gand.

TERRAINS : *au premier plan*, roux chaud ; *aux plans moyens*, vert de gris clair ; *vers la rivière*, vert de gris tirant sur le jaune ; *demi-lointains*, vert de gris ; *lointains*, vert de gris bleuâtre ; *rochers éloignés*, cremeux rosâtre. — ARBRES : *feuillage*, vert brunâtre ; *demi-clairs*, vert roussi ; *clairs*, vert de gris cendré ; *ceux à droite de la rivière*, vert de gris chaud. — CIEL : azur très chaud ; *nuées*, blanc rosâtre dans les clairs, gris bleu verdissant dans les ombres. — COSTUMES : écarlate, citron vif, *beaucoup de* gris bleuâtre ; *dans une faible mesure*, du jaune à ombres lilas, du bleu clair à ombres brun pourpre.

9

FRANS FLORIS

SAINT AMAND PATRONNANT UN ABBÉ

N cachet de grandeur et d'aisance, une note originale dans le coloris distinguent ce volet dépareillé.

La composition se recommande par une certaine tournure décorative. Si le Saint manque d'idéal et de caractère, si l'on aurait voulu au geste de la main gauche de l'abbé plus d'élégance, le visage de ce dernier est individuel et son attitude est expressive. La largeur de l'imitation n'est pas exclusive d'exactitude et les accessoires sont rendus avec conscience. Sans manquer de précision, le modelé, qui s'établit au moyen d'ombres brunes, est plutôt sommaire. Les étoffes sont drapées avec goût et ampleur.

Le coloris, dont la tonalité s'est trouvée abaissée par la disparition du vernis, vise à l'alliance de la richesse et de l'harmonie. Il offre cette particularité très intéressante d'être à base de vert. Cette couleur possède, en effet, près de la moitié de la surface et ses positions sont dispersées sur toute l'étendue de la composition. La principale est occupée par un vert anglais clair, jaunissant dans les grandes lumières ; les autres, que nous énumérons dans l'ordre d'importance, sont tenues par un vert olive sombre, un vert de gris très chaud, un vert émeraude, un vert de gris décoloré, un gris bleu tirant sur le vert. La gravité de cette gamme est égayée par une assez forte proportion d'or fauve dispersée par taches menues.

La seconde place appartient au blanc qui, à la façon du vert, se rencontre dans toutes les zones du tableau. En troisième ligne vient le noir, qu'imposait le costume de l'abbé.

Nécessairement, le rouge est réduit au rôle d'auxiliaire du vert. Aussi bien

se confine-t-il modestement dans la pâleur de garances roses et d'un porphyre veiné de blanc. Exceptionnellement, il risque un peu de garance franche, d'écarlate éteint et de brun pourpre. Un rien de gris de fer et d'ardoise, un peu de lilas pâle constituent le lot du bleu.

Sans se prononcer catégoriquement, le catalogue semble pencher pour une attribution de notre panneau à l'école de Lambert Lombard. Se fondant sur une analogie de type et de caractère, M. Hymans a rapproché nos personnages des figures d'un évêque et d'un abbé représentées par Lucas de Heere dans son recueil de *Costumes de tous les peuples* conservé à la bibliothèque universitaire de Gand. Mais des analogies de ce genre sont dans une large mesure le fait du costume et de la tournure professionnels ; de plus, l'auteur de ces aquarelles a, ce sont les propres termes de M. Hymans, « fait largement emploi d'œuvres de ses prédécesseurs ». La raison de notre identification est la ressemblance du style général, de la facture, du jeu et du traitement des mains, du rôle et de la nuance des verts, telle qu'elle éclate à la confrontation de notre pièce avec des peintures certaines comme, pour ne citer que deux exemples, la *Chute des Anges* (1554), n° 112 du Musée d'Anvers, et les *Arts sommeillant pendant la guerre*, n° 196 de la Pinacotheque de Turin.

P[illegible] — 953. Chêne H 2 38 — L 0 82 Volet gauche d'un triptyque. Acquis en 1870

Cf. *Hymans*, Edition de Van Mander, I, p. 343 et II, p. 92.

[illegible] Saint Amand : *aube*, blanche à ombres de gris légèrement lilacé ; *dalmatique*, damas garance rose *ton sur ton* ; les *franges*, vert de gris très chaud ; la *chape*, terre verte très sombre ; *doublure*, lilas très pâle ; les *orfrois*, or sur vert *avec une ganse* vert émeraude. *Sur l'épaule et à l'encolure*, *bandelettes* garance. — Gants, gris fer. — Mitre, olive sombre. — Crosse or, la *hampe* gris bleu tirant sur le vert. — Église, bleu ardoise. — L'Abbé en noir. — La Colonne en porphyre *avec chapiteau* blanc antique. — Tenture, vert anglais clair, jaunissant dans les grandes lumières.



10

J. BEUKELAER

LES POURVOYEURS



ÉRITÉ et couleur rivalisent pour faire de cette magnifique peinture un des joyaux de la galerie lilloise, le chef-d'œuvre de l'artiste.

Celui-ci, avec une belle audace, en plein centre, a juxtaposé deux puissants foyers dont le rayonnement illumine bien au delà des frontières du cadre.

Le principal émet du jaune dont il emprunte les éléments aux ocres brunes, aux ors fauves, aux jaunes de Naples qui teignent le pelage du chevreuil ; il est soutenu par l'éclat moindre, mais néanmoins considérable, de nombreux satellites épars sur toute la surface de la toile, surtout vers la périphérie, producteurs, les uns d'ocre brûlée, les autres d'or pâle, d'ocre rougeâtre et de beaucoup de blanc crémeux franc ou sali.

La casaque de l'homme livre une vaste surface à un magnifique écarlate chaud que secondent plus ou moins directement des taches de rouge sang, de rouge de pomme d'api, de rose hâlé, d'un peu de cramoisi, de brun sombre, de gris roux et aussi de lilas ou de pourpres noirâtres.

A peine de vert ; un rien d'olive roussâtre et quelques reflets verdâtres glaçant des roux. En revanche, une assez forte proportion de bleu, en rapport avec la prépondérance des jaunes : du bleu noirâtre, du bleu pourpre, du lilas et surtout un gris lilacé ou bleuâtre.

En outre, ces richesses sont mises en valeur par la solidité d'une matière

nourrie et par la vigueur souple et ingénieuse d'une brosse experte à étaler de larges nappes, à plaquer un accent comme aussi à définir une forme ou un relief, rien que par la diversité de la touche et la direction de sa course.

La couleur est, d'ailleurs, au service d'un réalisme supérieur qui, dans l'image de la bête et du panier de raisins, a réalisé des merveilles.

Notre peinture ne porte aucune marque d'origine. Son attribution traditionnelle à BEUKELAER a été contestée, ou tout au moins mise en doute, sous le prétexte, également invoqué contre la dénomination d'une proche parente, la *Laitière*, n° 721 du Musée de Bruxelles, qu'elle est trop supérieure aux œuvres certaines de l'artiste.

Cependant, nous croyons avoir des raisons de la maintenir. S'il est vrai que par sa qualité notre tableau l'emporte de beaucoup sur la moyenne de la production de Beukelaer, il ne l'est pas qu'il lui soit étranger. D'abord, il est plus ou moins approché par quelques œuvres reconnues. Ainsi, la *Marchande* (1561) et le *Marchand de volailles* (1567), nos 707 et 706 du musée de Vienne, exposent, la première une oie, le second un canard qui ne seraient pas déplacés à côté de notre chevreuil, et certaines parties du coloris du second ne dépareraient pas le nôtre, notamment un rouge qui ne ferait pas tache sur la casaque de notre homme. Puis, un équivalent nous est offert par une *Poissonnerie*, conservée au musée de Bamberg (n° 139). Cette pièce, qui a souffert, porte le monogramme du maître et une date dont la lecture est douteuse. Or, elle donne exactement la même impression que la nôtre ; elle sort de la même palette dont, en particulier, elle utilise largement le rouge et son style est pareil. De plus, l'homme et la femme qu'elle présente répètent les traits des nôtres ; la ressemblance des personnages masculins est d'autant plus frappante que leur modèle se distinguait par un dessin très caractéristique du nez et que tous deux offrent le même port de tête et le même regard, également très typiques. Or, ces deux dernières particularités se retrouvent sur tant de figures de Beukelaer, — y compris la sienne propre dans la gravure de H. Hondius — qu'elles constituent une manière de signature. Nous les avons observées, par exemple, sur le *Marché avec l'Ecce Homo* (1561), n° 321 du musée de Stockholm, sur le *Marché au poisson* (1571), n° 814 d'Anvers, sur la *Laitière* précitée et sur l'*Enfant prodigue*, n° 34 de Bruxelles ; sur les *Marchands* et sur la *Cuisinière*, nos 13 et 15 du Palazzo Bianco à Gênes, etc.

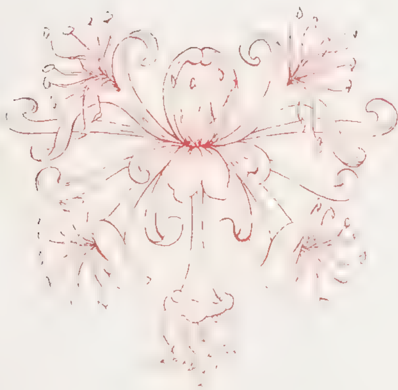
A titre de curiosité, nous signalerons l'analogie singulière de nos paysans avec deux personnages tenant les mêmes rôles dans une scène semblable — en 1891, propriété de Sir E. Guiness — dont l'exécution est attribuée, sans

preuve, à Rubens et que nous ne connaissons que par des reproductions (Cf. M. Rooses, *L'Œuvre de Rubens*, n° 850; *Zeitschr. für bild. Kunst* (N. F., IV, 15).

PL. 8. — **49.** Toile. H. 1.85 — L. 1.20.

Provenance inconnue. — Cf. Wauters, *La peinture flamande*, p. 134.

ECHANTILLONNAGE. L'HOMME : *casaque*, écarlate chaud; *culotte*, brun sombre, gris roux verdâtre près des genoux; *bas*, lilas; *guêtres*, blanc crémeux sali; *chapeau*, gris verdâtre. — FEMME : *caraco*, gris lilas sale; *robe*, noirâtre; *bonnet*, blanc crémeux à ombres gris bleu verdissant. — CHEVREUIL : ocre brune dorée, jaune de Naples dans les clairs, crémeux aux grandes lumières; *le ventre*, gris tirant sur un vert jaunâtre. — CHIEN : crémeux aux clairs, ailleurs gris pourpre et ocre chaude rougeâtre. — OISEAUX : ocre, gris ocreux, cramoisi. — POMMES : rouge d'api. — LÉGUMES : gris jaune à ombres olive roussie. — CORBEILLE *de la femme :* gris d'osier jaune. — PANIER *de l'homme :* osier roux; *raisins* noir et blanc très mûrs. — SOL : gris brun chaud. — MUR : gris de terre d'ombre; les *constructions de l'arrière-plan :* gris avec de l'ocre roux — ARBRES : vert sombre. — CIEL : gris.





II

FRANS POURBUS L'ANCIEN

PORTRAIT D'INCONNU



Remarquable portrait, au sens strict du mot, sincère et précis, avec un rendu supérieur des cheveux et de la barbe et une forte expression de la vie de l'œil.

Le coloris est très chaud, dominé par une tonalité générale rougeâtre ; les ombres sont de bistre transparent ; des accents lumineux exaltent les hauts reliefs.

Dense et brillante, la matière a été travaillée avec autant de fermeté que d'application.

Une inscription indique que le modèle posa devant le peintre en 1576, à l'âge de soixante et un ans.

L'attribution que le catalogue fait de ce tableau à Maerten de Vos est contredite par le style de cet artiste, dont les chairs sont plus nuancées et dont la peinture est à la fois plus claire et plus légère.



La nôtre se fonde sur d'incontestables analogies. Que l'on compare, par exemple, notre effigie avec celle que le musée de Bruxelles expose sous le n° 359 et qui est antérieure de trois années ou encore avec l'*Homme au verre*, daté 1575, au musée de Braunschweig (n° 55), on reconnaîtra de part et d'autre le même parti de présentation du personnage, la même disposition des prunelles, une façon identique de modeler les chairs et de détailler le système pileux, enfin le même principe d'harmonie et la même technique.

Pl. 36. — 813. Chêne. H. 0.44 — L. 0.365. — Acheté en 1868.

Echantillonnage. Teint, rougeâtre ; *yeux*, noirs ; *cheveux et barbe*, châtain. — Vêtement, noir. — *Fond*, gris verdâtre.



12

OTTO VAN VEEN

SALOMON RECEVANT LA REINE DE SABA



PIMPANT et sérieux, brillant et solide, ce tableau gagne la sympathie par d'incontestables qualités en même temps qu'il intéresse par une diversité de tendances esthétiques qu'explique dans une large mesure la rivalité d'une tradition nationale et d'influences étrangères.

Ce par quoi il frappe d'abord et le plus, est la coquetterie que trahissent sa conception et sa composition comme son coloris. Poussée par l'amour du décoratif, l'invention vise au luxe et au pittoresque : les costumes sont splendides ; les bijoux multipliés et somptueux ; un étalage d'orfèvrerie accumule des magnificences ; le cadre est monumental. La mise en scène s'efforce d'allier la pompe et l'harmonie par l'agencement de groupes en parade et par le choix de poses ou théâtrales, comme celles des grands dignitaires militaire et ecclésiastique, ou simplement plastiques comme celle du portefaix déposant son fardeau. Par contre, elle néglige les vertus des belles draperies ou plutôt elle semble incapable de les faire siennes.

C'est encore de la passion de l'effet que procède cette poursuite décidée et souvent heureuse des jeux du clair et de l'obscur que révèlent, d'une part, l'opposition de deux éclairages issus l'un de l'arcade du portique, l'autre d'une source invisible située à gauche et un peu en avant ; de l'autre, le parti-pris fertile en contrastes d'une lumière venant du fond ; enfin le soin

extrême avec lequel sont rendus les aspects de contre-jour, notamment sur le visage de la confidente de la reine et de l'esclave derrière elle.

Claire et vive, la peinture est toute au jaune. Il n'est pas de région du tableau qui ne montre cette couleur, parfois en larges taches et, le plus souvent, dans la nuance de l'or. En plein centre et au premier plan, le vieil or du manteau de la confidente, le jaune paille de celui de sa maîtresse et le métal de plusieurs objets constituent une force que confirment, à gauche, de nombreuses touches d'or semées sur telle ou telle partie de chaque costume et sur le haut des colonnes ; à droite, l'éclat assourdi d'ors fauves, d'ors bronzés, de nuances havane ou tabac, de jaunes de Naples et de gris jaunâtres. En outre, tout ce jaune est exalté par l'énergique intervention du bleu, installé au milieu et maître de trois vastes domaines : l'azur franc du ciel, le gris bleuâtre de l'architecture lointaine, l'outremer tirant sur le cobalt de la robe de la reine, reliés par le bleu vert du plumage du perroquet ; il possède comme une annexe dans la composante bleue du vieil argent de plusieurs vases au pied du trône ; à gauche, il reçoit le même service des bleus inclus en d'assez vastes surfaces de lilas et de vert veronèse ; à droite, il dispose de gris bleu de fer et de vert d'eau bleuissant.

Pour aviver encore les couleurs et corser la gamme générale, toutes les parties du tableau au-dessus de la diagonale qui unit l'angle gauche inférieur au coin droit supérieur, sont illuminées par des blancs largement étalés.

Quant au rouge, il joue deux rôles : tantôt il collabore à l'effet brillant des nuances précitées en se mettant à l'unisson, sous forme d'une laque de garance amaranthe, d'une garance rose, d'un vermillon clair ; tantôt, il prend charge d'introduire une note grave parmi toutes ces vivacités, au moyen de nuances rougeâtres, de rouge cuivré, de brun, de bronze, de lilas et de violet. Pour cette double tâche, il tire parti du contraste de verts chauds, bouteille, noirâtre, olive ; de verts légers, véronèse, céladon ; enfin, de verts grisâtres.

La facture convient aux fins de cet art : ferme, précieuse et fine, elle s'applique à lustrer une nappe continue et plane de matière un peu émaillée, propre à réfléchir le plus possible la lumière. Il en résulte nécessairement quelque froideur, mais point de sécheresse.

Cependant, autant que le sentiment du beau, ce tableau révèle à l'analyse la passion du vrai. Êtres et choses sont des effigies foncièrement véridiques. Le modelé des chairs est précis, serré, finement nuancé au moyen d'ombres gris verdâtres, et le nu du portefaix est une excellente académie. Les gestes sont justes et, pour ne pas être très vive, l'expression n'en n'est pas moins suffisante. L'imitation des costumes et des accessoires est de la qualité que s'imposaient les primitifs. Bien que les anachronismes abondent, la peau

basanée de plusieurs personnages de la suite de la reine, le singe, le perroquet, le parasol, le cavalier à turban aperçu par un intervalle de la balustrade, impliquent la notion et quelque souci de la vérité historique.

La tournure décorative de notre composition indique une forte influence italienne et plus spécialement vénitienne; en vérité, c'est à Véronèse que font penser le décor architectural, les velléités de la mise en scène et la figure du militaire. Par contre le dessin, le coloris, le métier sont précisément tels que les pratiquaient les Néerlandais « romanistes » du XVI[e] siècle. Aussi ne nous expliquons-nous pas l'attribution, proposée par le catalogue, à Érasme Quellyn, un élève de Rubens !

D'autant moins, que les caractéristiques de notre morceau, notamment le parti-pris d'effets de contre-jour, sont, à des degrés divers, celles de tous les tableaux d'Otto Van Veen. En outre, certains de ceux-ci partagent avec le nôtre des identités que nous allons signaler.

Les plus nombreuses et les plus frappantes se découvrent dans deux séries de peintures de la galerie du château de Schleissheim, l'une, relative au *Triomphe de l'Église* (n° 953-958), l'autre à l'*Histoire de la Vierge* (n° 952). C'est la répétition du port de tête et du regard de la reine par l'image de l'Église, dans le n° 955 ; c'est le mouvement de la confidente et l'éclairage de sa face repris pour une femme à droite de la Religion, dans le n° 953 ; c'est la manière qu'a notre suivante au turban de fixer le spectateur adoptée par une jeune femme, à droite, dans la *Circoncision* (n° 952). C'est encore l'unité de modèle pour notre reine et pour l'Église du n° 955 ; pour la suivante au turban et pour la jeune femme déjà citée ; pour le dignitaire ecclésiastique et pour les trois figures suivantes : Dieu le père, dans le *Couronnement de la Vierge* (952), un païen derrière le char de l'Église (n° 953), Jean Huss (n° 955). En outre, la gamme réédite, en leur assurant également la prépondérance, notre jaune et notre bleu, ainsi que notre lilas et notre rouge clair ; le même soin a été donné aux détails ; le contre-jour est aussi recherché et le style est semblable ; seulement la qualité est moindre.

Notre pièce est encore à rapprocher des n[os] 479 et 480 du musée de Bruxelles : le *Mariage mystique de Sainte Catherine* (1589) et le *Portement de croix* ; de la *Charité de Saint Nicolas*, du musée d'Anvers (n° 481) où nous reconnaissons les types de notre Salomon et de notre suivante à turban ; du *Crucifiement de Saint André*, dans l'église de ce Saint à Anvers et de la *Résurrection de Lazare* à Saint-Michel de Gand, où reparaît le mouvement de notre portefaix ; de la *Mise au tombeau* à la cathédrale d'Anvers, proche parente de notre morceau par la couleur et par le style.

Le nombre et l'étroitesse des rapports de notre tableau avec ceux de Schleissheim et, notamment, la ressemblance des types, interdisent d'imaginer un long intervalle entre son exécution et la leur. En revanche, leur infériorité, indice d'une moindre expérience et, d'autre part, l'apparence plus jeune qu'ils donnent à la figure de notre reine, nous incitent à considérer la peinture lilloise, comme postérieure de deux à trois ans. Or les compositions de Schleissheim datent du séjour de l'artiste en Allemagne. Aussi est-ce vers 1585 que nous plaçons l'exécution de la nôtre.

— **628.** Toile. H. 1.33 — L. 1.64.

Legs Alex. Leleux, en 1873

SALOMON : *cheveux*, châtain sombre ; *barbe*, noire ; *manteau*, vert véronèse chaud, damassé or et frangé garance pâle ; *la doublure*, lilas, *visible sur la partie au dessus du bras* ; *pèlerine* d'hermine à ombres gris verdâtre ; *couronne et collier*, or. — MILITAIRE : *armure*, acier bruni rehaussé d'or. — DIGNITAIRE ECCLÉSIASTIQUE : *soutane*, violet évêque ; *rochet*, blanc à ombres gris verdâtre ; *cordelière*, or ; *pèlerine inférieure*, damas d'or ; *pèlerine supérieure* et *coiffure*, laque de garance amaranthe, — JEUNE HOMME : *costume*, vert bouteille ; *manteau*, carmin *décoré d'*or fauve ; *coiffure* noire *à plume* blanche. — REINE : *cheveux*, châtain sombre ; *perles et couronne*, or pâle ; *robe*, outremer clair tirant sur le cobalt, *la doublure*, damas or et écarlate, *visible au bouffant des manches et sur le devant* ; *manches*, jaune paille. — CONFIDENTE : *cheveux*, châtain clair ; *aigrette*, blanche ; *costume*, vieil or. — PORTEFAIX : *peau* basanée ; *cheveux*, châtain roux ; *draperie*, gris bleu clair ; *le porteur du coffre*, *peau* brune rougeâtre. — SUIVANTE *au turban*, jaune de Naples. — ARCHITECTURE : gris verdâtre clair ou sombre suivant l'eclairage ; *le haut des colonnes rehaussé d'*or ; le *monument lointain*, gris bleu ; la *draperie*, vert olive sombre avec partie pourpre ; *le gland*, de même.— CIEL : outremer vif ; *nuee*, blanche. — OBJETS : *Rafraîchissoir*, cuivre rouge ; le *vase à gauche*, vieil argent ; *à droite, à terre*, or ; *sur les marches du trône*, argent bruni, *monture*, bronze doré ; *ballot*, gris jaune; *vase porté sur une tête*, porcelaine celadon, *monture*, or ; *parasol*, gris jaune *à glands* rouges; *banniere*, vert d'eau sombre. — *Perroquet*, bleu vert et garance rose ; *singe*, jaune de fourrure claire

13

RUBENS

DESCENTE DE CROIX



RÉVU pour une destination déterminée, conçu à l'échelle d'un temple et d'un maître-autel, en vue d'une exposition isolée et d'un éclairage latéral, ce tableau se trouve exilé dans la banalité et la promiscuité d'une salle de musée, humilié par la misère d'une bordure quelconque, voilé par le miroitement d'un jour vertical versé de trop haut. Pour que, dans ces conditions, il nous impressionne comme il fait, il faut bien qu'il soit un chef-d'œuvre.

Effectivement, Rubens y a déployé toutes les ressources de son art à la fois savant et spontané.

La composition est admirable, significative autant qu'harmonieuse. Pour mettre en évidence les acteurs principaux et le sens intime du drame, tel du moins que l'artiste l'a compris, elle exploite les vertus d'une arabesque disciplinée, d'un groupement d'actions convergentes, d'un réseau de colorations judicieusement distribuées. Comme il convient, l'image du Christ saisit l'attention dès le premier regard et ne cesse de la rappeler jusqu'au dernier.

D'abord la construction linéaire et plastique de la scène est nettement rayonnante et, en quelque point de la périphérie qu'il se pose, l'œil est nécessairement et immédiatement aiguillé vers la tête et la poitrine du Sauveur. De la zone inférieure, notamment, la plus accessible aux yeux des fidèles, puisqu'elle était à leur niveau, le voyage est fatal et direct, par les routes que tracent l'échelle, les jambes et le torse de Saint Jean, les plis du

manteau et la silhouette de Madeleine, enfin le corps de la vieille femme. Les poses, les gestes, les mimiques, tous relatifs au cadavre, tous orientés vers lui, renforcent ou suppléent l'action indicatrice des lignes ; il n'est pas jusqu'à l'homme à peine distingué de dos, à mi-hauteur de l'échelle en arrière-plan, qui ne s'acquitte de cette mission de guider le spectateur en coulant un regard vers Jésus.

La couleur est pour le moins aussi efficace. Riche, chaude, puissante, elle convient à la solennité et à l'animation de la scène, comme aux exigences de la destination décorative de l'œuvre.

Le rouge est maître. Souverain d'un des plus vastes domaines du tableau et des mieux situés, le manteau de Saint Jean ; d'un îlot considérable, correspondant au disciple en train de descendre ; enfin, de l'archipel des taches sanglantes semées sur le corps du Christ et sur les objets qui l'ont touché, il l'emporte de toute la force d'un vermillon chaud mêlé de cinabre qu'exalte la juxtaposition d'une large tache de vert grave, et d'un vermillon carminé ardent dans les clairs. En outre, il partage avec le bleu, mais à son avantage, un lot considérable de lilas violets, vineux ou roses. Moins favorisé, le jaune est néanmoins assez largement doté pour que son rôle soit une des caractéristiques du tableau. Vient ensuite le blanc, égal au rouge pour la surface occupée, comme lui fortement installé au centre et poussant des pointes vers les quatre côtés. Enfin, pour mettre une sourdine à cette opulence et à ces vivacités, l'artiste a introduit un peu de bleu noirâtre et de gris de cobalt.

Ivoirin, livide, sanglant suivant la place, le corps du Christ est comme un carrefour où se rencontrent les dominantes de la palette. C'est pour le plus grand profit de l'unité matérielle et surtout de l'unité morale de l'œuvre.

A la vérité, c'est surtout le fait du rouge. Sans parler de l'ébranlement de la sensibilité dont elle est l'occasion, la chaîne de taches de sang qui se déroule depuis le front et les mains du Christ jusqu'au linge, à la couronne, au clou du premier plan, force et guide l'ascension du regard vers son but logique. De plus, le rouge étant la dominante du tableau, cette note tragique est comme la clef de la gamme principale.

L'effet dramatique est également favorisé par le froid que jette sur tant de chaleur, l'étalage de blanc dont le suaire est le prétexte. Enfin, les trois grandes forces de la peinture offrent l'avantage de coïncider avec les trois principales significations de la scène : Jésus qui tranche par les blancheurs de son corps et de son linceul ; Saint Jean, le disciple chéri, et Madeleine, l'adoratrice, qui, l'un comme l'autre, se détachent de tout l'éclat des deux teintes puissantes contrastées sur leur costume.

Aussi bien, pris en soi, le coloris est-il un facteur énergique de jouissance,

un témoin décisif du génie et de la science de son auteur. Par la forte saveur du pigment, par la densité du liant, par la simplicité avisée de la cuisine, des morceaux comme le corps et le suaire du Christ, comme le vêtement de Joseph d'Arimathie, le manteau de la Vierge, la chair, la chevelure et surtout le costume de Madeleine offrent à l'œil la plus appétissante et la plus solide des pâtures. D'autre part, une vision délicate et experte distingue et déguste des raffinements comme l'artifice qui, pour assurer l'audacieuse projection du cadavre sur le suaire, ménage toujours l'opposition d'une partie de chair livide à la blancheur d'une convexité de la toile et la clarté crémeuse d'un relief du modelé au bleuâtre d'une cavité de plissement. Seul le rouge de Saint Jean laisse désirer plus de légèreté et de diversité dans son application.

Le goût et la recherche de l'effet qu'implique le régime de la couleur, sont encore plus manifestes dans celui de la lumière qui, dans le détail comme dans l'ensemble, vise décidément au contraste. Les ombres sont fortes et le groupe des figures tranche si vivement sur l'obscurité du fond, que, toute formelle que soit l'indication d'un éclairage étrange donnée par le thème, l'opposition apparaît excessive et invraisemblable ; du reste, elle est dans une large mesure une conséquence de l'influence de Caravage.

Nullement religieuse, simplement humaine, voire un peu profane, telle nous apparaît la conception du sujet. En effet elle se confine dans une représentation réaliste des signes de la mort et des souffrances physiques qui l'ont précédée, des péripéties de la descente laborieuse d'un cadavre, de la douleur des parents et des amis d'un défunt. En particulier, notre attention est saisie par l'horreur cadavérique du corps de Jésus et conquise par l'effort violent de Saint Jean, captivée par la touchante douleur de Madeleine et séduite par le charme de la belle pécheresse. En vain, chercherions-nous une expression du grand mystère de cette mort et de l'idéale sérénité qui, aux yeux du chrétien, enveloppe la scène et la transforme.

Mais, cette manière de voir une fois admise, on ne peut refuser à Rubens de l'avoir traduite avec force et succès. Vraiment son drame est vivant et tragique. Il a su choisir le moment critique de la funèbre manœuvre : celui où, sur le point d'être lâché par ceux d'en haut, le Christ va s'abattre sur ceux d'en bas. De même, il a ménagé le contraste dramatique de l'inertie du cadavre et de l'énergie de Saint Jean. Avec une rare puissance d'imitation caractérisante, il a modelé des corps consistants et animés, détaillé supérieurement l'anatomie de Jésus et rendu sensibles la tension de la musculature de Saint Jean, l'élan passionné de Madeleine, le navrement de la mère. Cependant, à toutes ses impressions troublantes, il s'est plu à opposer la délicate suggestion,

d'ailleurs conforme à l'esprit de l'Evangile, que constitue le contact de la main du Sauveur avec l'épaule nue de Madeleine.

Dans cette toile il n'y a pas que de la vérité et de la puissance, du pathétique et de l'éclat ; on y découvre encore de la beauté pure. Sans revenir sur ce qu'engendre d'harmonie l'ordonnance utile ou agréable de la composition linéaire et polychrome, bornons-nous à observer que du rythme naît de la répétition de la courbe du cadavre par la cambrure du torse de Saint Jean, par la posture des disciples juchés sur la croix, et de sa reprise avec variantes, voire en sourdine, par une foule d'inflexions, ici d'un corps, là d'un membre, ailleurs d'un pli d'étoffe.

A tant de qualités s'ajoute celle d'une exécution magistrale, décidée, souple et sûre, qui a donné la solidité et l'accent nécessaires à une peinture, dont, ne l'oublions pas, la tournure devait être, avant tout, monumentale.

Les modelés sont larges et fermes, obtenus au moyen de demi-teintes gris verdâtre et de grandes ombres brunes ; les étoffes sont lourdes et drapées par masses.

Par grands traits et amples touches, une brosse alerte autant que vigoureuse a conduit les larges coulées d'un liquide onctueux : seulement, à la place des hauts reliefs, elle s'est attardée pour plaquer une épaisseur de pâte.

Enfin, la facture partage avec les autres éléments de l'œuvre cet air de tranquille aisance, cette apparence de création joyeuse qui comptent au nombre des caractères dominateurs de l'art de Rubens et constituent un de ses principaux attraits.

Nul document ne nous renseigne sur le moment et la modalité de la commande de notre tableau. Nous savons seulement qu'il fut exécuté pour le maître-autel de l'église des Capucins de Lille et qu'il en resta l'ornement jusqu'à la Révolution. Son style localise sa naissance peu après 1615 ; or le millésime 1616 était marqué sur le portail de l'édifice. Une lettre du père gardien de Lille, datée du 17 février 1777, nous apprend qu'il fit de tout temps « l'admiration des connaisseurs, l'édification des fidèles et une des raretés de la ville qui excitait la curiosité des étrangers » ; mais aussi qu'à cette date il venait d'être restauré. En 1785, le comte d'Angiviller, directeur des Bâtiments, essaya d'en obtenir la cession pour la galerie royale (*).

(*) Voici les parties essentielles de cette lettre datée du 3 octobre 1785, que conservent les Archives de Lille (Affaires génér., carton 851, doss. 22) :

« Le roi m'a autorisé à vous marquer, mon révérend Père, qu'il saurait véritablement gré à vous et à votre maison de lui remettre votre tableau, qui paraît digne de la collection qu'il veut réunir et rendre publique et d'accepter en échange un tableau dont le sujet, indiqué par votre communauté, sera exécuté avec le plus grand soin par l'artiste le plus distingué de l'Académie. Cette manière de traiter s'est présentée à mon esprit comme la plus noble et, par conséquent, la meilleure que vous puissiez choisir pour prouver au roi les sentiments dont vous avez donné l'expression la plus touchante à M. Sauvage, qui s'est fait un devoir particulier de la rendre. »

La *Descente de croix* de Lille compte plusieurs sœurs. Deux seulement peuvent rivaliser avec elle : ce sont celles que conservent la cathédrale d'Anvers et le musée de l'Ermitage et qui sont ses aînées. Scrupuleusement et, croyons-nous, impartialement, nous avons procédé à une comparaison de ces trois œuvres, assez différentes de composition pour qu'on ne les considère pas comme des répliques.

Malgré la belle qualité du Christ et surtout de la Vierge, la pièce de l'Ermitage nous a paru très inférieure à la nôtre.

Par rapport à celui d'Anvers, notre tableau nous semble marquer un progrès notable dans le sens du sentiment, de la couleur, de l'ampleur.

Et d'abord, on y remarque plus de mouvement et de pathétique. Saint Jean y dépense plus de force ; la Vierge trahit plus son émotion ; Marie Cléophas est plus animée ; surtout Madeleine manifeste plus expressément sa douleur et son affection ; au lieu de seulement soutenir le pied de Jésus, elle étreint passionnément son bras et pose ses lèvres sur sa chair, tandis que son épaule, au lieu d'être simplement effleurée par l'orteil du cadavre, est largement touchée par toute la surface de ses doigts. Il n'est pas jusqu'au sang dont la signification tragique ne soit plus exploitée.

Nous trouvons la facture de notre pièce plus facile, plus légère et, notamment, le modelé du Christ plus large et plus souple.

Mais c'est dans la peinture que se marquent le mieux les différences et l'évolution, par un éclaircissement de la tonalité, par un enrichissement de la palette et par un développement des contrastes. Ainsi, en passant de la composition d'Anvers dans celle de Lille, la couleur du manteau de la Vierge s'est changée de bleu en gris bleu ; celle du costume du disciple descendant l'échelle, d'ocre brune en vermillon carminé ; celle du vêtement de Joseph d'Arimathie, de lilas noirâtre en lilas pourpre ; celle des étoffes de Madeleine, de vert sombre en jaune d'or et lilas vineux ou rose ; le gris lilacé des ombres du suaire est devenu du gris bleuté ; l'ivoire des chairs de Jésus n'est plus que du crémeux ; Saint Jean n'est plus châtain clair mais blond et la chevelure de Madeleine, au lieu d'être blond cendré, est d'un blond pâle, tirant vers le blanc dans les clairs. Enfin, tandis qu'à Anvers la coloration des draperies de Saint Jean, de Madeleine et de Joseph d'Arimathie ne comporte qu'une teinte par figure, à Lille elle en emploie deux.

En gros, nos personnages présentent les mêmes traits que leurs similaires dans les œuvres précitées. Plusieurs, d'ailleurs, ont été utilisés par Rubens en d'autres circonstances. C'est ainsi que notre Vierge reparaît dans le *Calvaire* du Louvre (n° 2082) et dans la *Pieta* de Bruxelles (n° 380) ; Madeleine dans le *Christ de miséricorde* à Munich (n° 746) et dans la *Madeleine repentante* de

Stuttgart (n° 163). Le disciple sur le bras de croix de gauche est un des apôtres de la *Cène* du musée Brera (n° 679).

Mais la plus obsédante de ces figures est la femme âgée. Elle nous relance dans l'*Adoration des Bergers* (1619), n° 740 de Munich et dans celle du musée de Marseille; dans la *Pieta* de Bruxelles déjà citée; dans le *Serpent d'airain* de la National Gallery (n° 59) ; à l'arrière-plan d'*Achille découvert par Ulysse*, n° 1582 du Prado, etc.; le musée de Nancy possède une très belle étude de son visage, sous deux aspects différents, faussement attribuée à Jordaens (n° 237). Nous retrouvons la même personne, plus jeune, dans mainte peinture de la première période du maître, fréquemment dans le rôle de Sainte Elisabeth et nous reconnaissons son modèle dans le *Portrait* n° 792 de Munich. Mais nous ne saurions décider si elle représente, comme veulent les uns, la mère de Rubens ou, suivant une autre opinion, la mère d'Isabelle Brant.

P. 0 — **671.** Toile. H. 4.25 — L. 2.95. — Provient de l'église des Capucins, à Lille.

Cf. *M. Rooses*, Rubens, II, p. 124.

JÉSUS : *chair*, verdâtre *autour des yeux, au côté gauche, autour de la plaie du flanc, au ventre, aux avant-bras et aux mains, aux jambes au-dessous du genou ; les reliefs en* blanc crémeux ; *du* sang *aux plaies, sur le front, sur les avant-bras.* — VIERGE : *visage*, livide ; *manteau*, gris de cobalt blanchissant dans les clairs ; *voile*, noir. — MADELEINE : *cheveux*, blond pâle, tirant vers le blanc dans les clairs ; *robe*, jaune d'or à ombres laque jaune ; *ceinture*, noire ; *manteau* lilas, vineux ou rosé dans les demi-teintes, presque blanc aux plus grands clairs. — SAINT JEAN : *cheveux*, châtain clair ; *tunique*, vert bouteille ; *manteau*, vermillon-cinabre chaud.— MARIE CLÉOPHAS : *cheveux*, châtain ; *costume*, gris noirâtre. — VIEILLE : *robe*, feuille morte sombre ; *manteau*, gris verdâtre sombre ; *voile*, blanc franc. — JOSEPH D'ARIMATHIE : *barbe*, noir grisonnant ; *manteau* lilas chaud, *frangé* d'or pâle ; *doublure*, terre verte ; *turban*, blanc jaunâtre. — DISCIPLE EN HAUT A DROITE : *chair* hâlée, à clairs crème ocreuse ; *cheveux*, châtain très sombre ; *draperie*, gris fer lilacé. — IDEM A GAUCHE : *chevelure*, gris argent ; *vêtement*, gris violacé. — IDEM A MI-HAUTEUR D'ÉCHELLE : *costume*, vermillon carminé, très vif dans les clairs. — CROIX : *montant*, gris de bois clair *avec parties* jaunâtres ; *bras*, gris roux ; l'*écriteau*, blanc gris bleuté. — ECHELLE, gris jaunâtre. — BASSIN, cuivre éteint. — SUAIRE, blanc de toile avec des parties crémeuses et des ombres gris bleuté. — *Taches* de sang *entre le bras et le flanc du Christ, sous le côté droit, sur le linge au premier plan, sur la couronne et à la pointe d'un clou.* — FOND, gris bleu noirâtre.



14

RUBENS

DESCENTE DE CROIX

ESQUISSE



ACILITÉE par leur voisinage, la comparaison de l'esquisse avec l'œuvre achevée révèle le développement de l'invention du maître. En effet, si dans l'ensemble, il est resté fidèle à sa conception première, du moins lui a-t-il imprimé d'assez nombreuses et importantes modifications dont plusieurs furent utiles.

On a le sentiment qu'au cours de l'agrandissement, il a éprouvé le besoin de donner plus d'assiette et d'équilibre à son groupe. Ainsi, il a diminué l'intervalle entre les figures du premier plan et la bordure et il l'a chargé d'objets ; il a cherché et obtenu de la masse par un allongement notable de la draperie de Saint Jean ; surtout, il a ajouté la figure de la vieille femme pour compenser la surcharge de la composition sur la droite.

Il faut considérer comme un progrès l'effacement relatif de Marie Cléophas, dont la pose et le geste, trop voisins de ceux de Madeleine et de la Vierge, occasionnaient un peu de confusion et de monotonie. Le changement qui a mis les deux genoux de Madeleine à terre a contribué à l'élargissement de la base en même temps qu'il a renforcé l'expression de la Sainte. Le retrait de sa manche et le rapprochement de la main de Jésus ont permis cet enrichissement de signification que nous avons apprécié dans l'étude précédente.

En gros, la palette du tableau est restée celle de l'esquisse. Toutefois, elle a subi des changements qui, eux aussi, tendent à assurer à l'œuvre plus de

solidité et d'accent. Ainsi, de gris bleu verdâtre, la tunique de Saint Jean est devenue un vert bouteille et le rose légèrement carminé de son manteau s'est mué en vermillon chaud ; le gris bleu lilacé de Joseph d'Arimathie est passé au lilas chaud. Le rôle du blanc a été multiplié par l'introduction du voile de la vieille, l'addition de l'écriteau, l'extension du suaire sur l'épaule de Joseph et la substitution, pour son turban, du blanc crémeux au vert d'eau.

Considérée en soi, notre pièce, qui présente tous les caractères du style de Rubens, est un régal pour l'œil et le cerveau. Tout y est couleur, dessin et modelé ; tout y est prestement enlevé d'un pinceau nerveux, habile à tirer des effets de densités diverses de la matière et des traces de la touche. Cela semble jailli de source, fixé du premier coup, réalisé instantanément.

L'existence d'une estampe de Petrus Clouwet toute semblable à notre ébauche, mais inversée, indique que Rubens a dû reprendre celle-ci pour une œuvre perdue ou plutôt pour une grisaille destinée au graveur.

PL. II. — 1101. Toile marouflée sur bois. H. 0.54 — L. 0.41.

Acquis en 1893, sur les revenus de la fondation Brasseur. A fait partie de la collection Hamilton.

Cf. Rooses, II, pl. 110.

[illegible] SAINT JEAN : *tunique*, gris bleu verdâtre ; *manteau*, rose légèrement carminé. — VIERGE : *vêtement*, gris bleu ; *voile*, noir. — MARIE CLÉOPHAS : *robe*, feuille morte sombre. — MADELEINE : *robe*, jaune d'or, à ombres feuille morte. — JOSEPH D'ARIMATHIE : *costume*, gris bleu lilacé ; *turban*, vert d'eau. — LE DISCIPLE, *en haut à droite*, vert mousse cendré. — *Celui de gauche*, gris de lin. — *Celui sur l'échelle*, pourpre sombre. — CROIX, brun roux. — ÉCHELLE *de droite*, idem ; *celle de gauche*, brun chaud. — LINCEUL, blanc *à ombres* gris verdâtre. — BASSIN, cuivre, *avec eau* rosée. — SOL, gris verdâtre *et* brun.



15

RUBENS

SAINT FRANÇOIS REÇOIT L'ENFANT DES MAINS DE LA VIERGE



IEN de moins mystique, voire rien de moins mystérieux que cette illustration de la plus mystique des légendes.

Rien non plus de moins idéal que ces images de la Vierge et de l'Enfant. Aussi bien sont-elles tout simplement des portraits très individuels, ceux d'Isabelle Brant et de son fils. C'est tout juste si quelques flocons de nuées et un bout de gloire, assez misérable, nous avertissent qu'il s'agit d'apparition céleste et de miracle. L'action de la Vierge n'est rien de plus que celle d'une mère provoquant son bébé à quelques gentillesses à l'endroit d'un étranger et l'attitude de Jésus ne fait que répéter celle de l'enfant qui s'exécute. Elle est d'ailleurs véridique au possible.

Plus à l'aise avec la terre qu'avec le ciel, Rubens a pris sa revanche en dessinant l'admirable figure du Saint. Evidemment, elle aussi est une effigie de vérité, celle de quelque pieux ecclésiastique en face du Saint Sacrement. Mais il n'en fallait pas plus pour nous faire évoquer le doux visionnaire. Car son geste et surtout son regard expriment à l'envi l'état de ravissement et l'acte d'adoration. Cependant la plus forte impression que l'artiste ait reçue de cette histoire exquise est celle d'une immense allégresse et, en coloriste qu'il était, c'est à la peinture qu'il a demandé les moyens de la rendre. Joyeuse, en effet, est l'harmonie de son coloris, toute au rouge et au jaune.

Au premier abord, le regard est comme happé par la grande tache de garance écarlate, claire et luisante, étendue sur la robe et le corsage de la Vierge. Excité, grisé, il ne se dégage de son emprise que pour se faire prendre aux séductions des roses qui fleurissent les chairs de Marie, de Jésus et des angelots.

Plus discrètement, à petits coups, mais dans le même sens et avec le même succès, le jaune exerce ses facultés d'illuminer, de réjouir et d'exalter. En même temps, il intervient comme élément de signification et comme facteur d'accord. Largement étalé sur toute l'étendue de la gloire et retrouvé en des nuances diverses sur la robe de la Vierge, sur la chevelure et le corps de l'Enfant, enfin, sur la poitrine du Saint, ses apparitions marquent comme la source et les étapes d'un rayon céleste qui, par l'intermédiaire de la Vierge et de Jésus, atteint le cœur de l'élu. Commun à toutes les figures, au ciel et à la terre, il sert de trait d'union aux gammes diverses que réunit le tableau.

Les vertus associées du rouge et du jaune sont d'autant plus efficaces qu'en dehors d'eux, la palette, très restreinte, n'admet que du bleu. A lui seul, en effet, revient le soin de compléter les deux autres. A l'égard de la première, il s'en acquitte en teignant la manche de la Vierge d'un outremer dur tirant sur le Prusse et que font paraître vert à la fois l'introduction d'un rien de jaune et le voisinage des rouges ; ailleurs, il s'unit au rouge et tourne au violet et au lilas. Surtout il se dégrade vers les gris.

L'énergie du blanc est localisée au centre d'intérêt, sous l'espèce d'un linge interposé entre le corps de Jésus et le bras de sa mère. Il convient de remarquer que la robe de Saint François, bariolée de gris bleutés, de jaunes et de brun roux est, d'accord avec les exigences de la signification, comme un résumé en sourdine des grandes composantes de la peinture.

L'exécution est inégale. Le ciel et la gloire sont faibles ; le costume de la Vierge est seulement bon, ce qui est déjà méritoire, vu la hardiesse du choix de la nuance et l'ampleur de sa surface. Pour ces parties, le rôle du maître s'est borné à la surveillance et à la retouche du travail de collaborateurs. Mais tout le reste est marqué de sa griffe. La Vierge est de très belle qualité, l'Enfant est excellent et Saint François est du meilleur Rubens, admirable pour la sûreté et la puissance de la facture, avec un curieux parti de hachures dans les grandes ombres de la robe. Aussi bien l'image de notre Saint vaut-elle celle que nous offre la *Communion de Saint François* au musée d'Anvers et surpasse-t-elle toutes les autres que l'artiste a éditées.

Notre peinture, selon toute vraisemblance, contemporaine de celle de notre *Descente de croix*, date des alentours de 1616. Elle appelle une comparaison avec plusieurs œuvres de Rubens auxquelles l'allient diverses analogies.

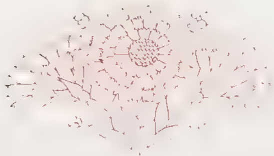
Sa plus proche parente est son homonyme encore en place dans l'ancienne église des Capucins d'Anvers, actuellement Saint Antoine de Padoue : de part et d'autre, c'est la même palette, le même style, les mêmes types d'Enfant et de Vierge et, pour celle-ci, la même attitude. Il en est de même pour la figure de Marie dans l'*Adoration des Mages* à Saint-Jean de Malines, et pour une Vierge tenant l'*Enfant devant des donateurs* au musée de Tours (n° 223). Dans la *Vierge au perroquet* d'Anvers (n° 312), Marie montre exactement les mêmes traits et porte la même robe ; cette dernière se retrouve encore sur la Vierge du volet de la *Descente de croix* de la cathédrale. Quant au compagnon du Saint, dont la présence est conforme au texte de la légende, il reproduit exactement les traits, la pose et l'expression d'une fort belle tête de capucin que possède l'Ermitage (n° 585), et qui paraît avoir servi également pour l'exécution du *Saint François recevant les stigmates*, conservé au musée de Cologne (n° 606).

PL. 12. — **673**. Toile. H. 2.34 — L. 1.84.

Provient de l'église des Capucins, à Lille où, au dire de Descamps *(Voyage en Flandre)*, elle décorait la première chapelle à gauche en entrant. Date et conditions de l'exécution inconnues. Restaurée en 1777.

Gravé par Michel Lasne, avec variantes (transformation de Saint François d'Assise en Saint François de Paule, suppression du moine). Cf. M. Rooses, *Rubens*, II, 252.

ÉCHANTILLONNAGE. VIERGE : *cheveux*, blond chaud, presque châtain ; *robe*, garance écarlate brillante, *à clairs* jaune paille ; les *manches*, outremer chaud tirant sur le Prusse, avec tendance au vert ; *manteau*, violet, les *clairs* lilas pâle, presque blanchâtre *aux grandes lumières* ; *voile*, blanc crémeux. — L'ENFANT : *cheveux*, blond or : *chair*, rose, blanc gras *aux clairs*, gris bleuté *dans les ombres*, *avec* du rouge vif *près des contours*. — SAINT FRANÇOIS : *cheveux et barbe*, châtain presque noir ; *chair* bleutée *aux tempes* ; *robe*, gris lilacé, jaune *aux grands clairs*, jaune et bitume clair *aux demi-teintes*, brun roux *aux grandes ombres* ; *les courroies des sandales*, gris bleu sombre.— MOINE : *cheveux*, châtain sombre ; *barbe*, châtain clair ; *robe*, bure claire. — SOL, gris roux. — ARBRE, gris lilacé et bistre. — CIEL : *à gauche*, gris fumeux ; *derrière la tête de la Vierge et de l'Enfant*, or pâle ; *nuées sous la Vierge*, gris fer lilacé. — ANGES : *chairs* roses ; *cheveux*, blond pâle.





16

RUBENS

MORT DE MADELEINE



E qu'il y a d'inégal et de déclamatoire dans cette œuvre se trouve racheté par la rare qualité de la figure de la Sainte qui possède le double attrait du dramatique et du vrai.

Guidé par un sens très sûr de l'effet et par une vive intelligence du thème, l'artiste nous donne l'impression nette et vive de la crise physique de ce trépas, de la ferveur de la défunte et de l'intérêt que lui porte le Ciel. Le geste de l'ange de droite annonce clairement que le dernier soupir s'est exhalé à l'instant; celui de son compagnon et l'attitude du cadavre marquent que la chute de celui-ci vient de commencer. A première vue, nous comprenons que Madeleine s'est maintenue à genoux et qu'elle est morte en priant. Enfin, grâce à l'ange debout, nous imaginons le Sauveur penché sur cette fin. En même temps, nous sommes frappés par l'évidence et la vérité des signes de l'état cadavérique. Par contre, la tournure théâtrale de l'ange de droite ne laisse pas d'être choquante.

Le paysage vise à l'accord du théâtre avec le drame. La couleur de même. La gamme est froide, fondée sur le bleu et le jaune, et c'est la coloration du cadavre qui donne le ton. Aux gris plombés de sa chair morte et aux gris lilacés de son vêtement répondent de grandes surfaces de gris noirâtre et de cobalt tirant sur le vert, tandis que le blanc crémeux des parties encore

intactes de son corps et des grands clairs de sa draperie et l'or de sa chevelure sont rappelés par des taches nombreuses de gris jaunâtre, de jaune sali et de jaune franc. L'effet est encore renforcé par la rareté du rouge réduit à une portion de garance rose et d'ocre rosée.

La facture est calme et, sauf pour Madeleine, un peu monotone.

Nous avons là un spécimen typique de la collaboration de Rubens et de Van Dijck : exact équivalent, par exemple, de la *Résurrection de Lazare*, n° 782 du musée de Berlin. De part et d'autre, apparaît la même tonalité un peu froide, la même peinture un peu délavée et notre ange de gauche est le sosie de Lazare. Aussi bien, Van Dijck, qui peut-être l'a dessiné à son image(*), l'a-t-il introduit dans maintes de ses œuvres. Nous le reconnaissons, à Dresde dans un suivant de *Silène* (n° 1017), à Munich dans le *Saint Sébastien* des numéros 823 et 824. Nous le retrouvons, associé à son compagnon, dans l'*Extase de Saint Augustin* (1628), conservée dans l'église d'Anvers consacrée à ce Saint, et dont l'esquisse est dans la collection Northbrook ; dans le *Bienheureux Hermann Joseph*, n° 1039 de Vienne ; dans le *Saint Sébastien* de Turin (n° 272). On remarquera, d'autre part, combien le geste du bras et de la main droite de l'ange debout sont dans la manière de Van Dijck : analogues, pour prendre un exemple à portée, à celui de la Vierge dans le *Calvaire* de notre Musée.

En somme, notre tableau est une de ces œuvres d'atelier dont le maître faisait explicitement honneur à son meilleur élève et dont il convient de fixer l'exécution vers 1620. Ajoutons que le paysage est conçu exactement dans la même note que celui du *Saint François recevant les stigmates*, n° 606 du musée de Cologne.

* Cf. le portrait de Van Dijck jeune par lui-même (Galerie Wallace, 85) et celui par Rubens (Windsor).

— **672.** Toile. H. 2.95 — L. 2.20.

Donné par le Gouvernement en 1801. Enlevé par les Français en 1794 de l'église des Récollets, à Gand où, au rapport de Descamps, il surmontait un autel en entrant à gauche.

Gravé par P. de Bailliu.

Cf. *Reynolds*, Voyage en Flandre, 1781 ; *M. Rooses*, Rubens, II, 326

Madeleine : *chairs*, blanc crémeux à ombres gris plombé, *taches* livides ; *cheveux*, or chaud ; *draperie*, blanc crémeux à ombres gris lilacé pâle. — Ange de gauche : *chevelure*, brune ; *ailes*, gris jaunâtre ; *draperie*, cobalt blanchissant aux grands clairs. — Ange de droite. *cheveux*, blond or clair ; *ailes*, gris de noir bleu ; *tunique*, garance rose ; *draperie sur l'aile*, gris lilacé sali. — Sol, gris, taché de cobalt *par le liquide du vase renversé*. — Végétation : bleu verdâtre ; *les fleurs de pariétaires*, jaune. — Ciel : gris noirâtre, jaune d'or *au zénith et à l'horizon*. — La Cabane *à toit de* chaume. — Crane et Vase, jaune terreux

17-18

RUBENS

SAINT FRANÇOIS — SAINT BONAVENTURE



ENCORE qu'il ne faille voir en elles que de la peinture décorative et de la production d'atelier et qu'elles aient souffert, ces deux figures ont leur prix.

Celle de Saint François se recommande par la beauté expressive du visage et par la qualité de parties d'exécution qui décèlent l'intervention du maître.

Quant à Saint Bonaventure, il a vraiment grande tournure. Autant que l'acte de la lecture réfléchie, son attitude et sa physionomie expriment clairement la dignité humaine et l'autorité sacerdotale ; en outre, de l'effet statuaire résulte du drapé pittoresque de son manteau et de la ligne heureuse de sa silhouette.

Ces toiles sont contemporaines de la *Descente de croix* et de la *Vision de Saint François*. Elles avaient la même destination : l'ornementation du chœur de l'église des Capucins où, au témoignage de Descamps, elles rehaussaient la clôture du chœur.

Cependant les traits de Saint François diffèrent de ceux du même personnage dans le tableau précité. Par contre, ils rappellent ceux que nous

propose le tableau du musée de Cologne (n° 606) auquel nous avons fait allusion dans l'avant-derniere étude.

Pl. 37. — 675, 674. H. 1.48 — L. 0.83

Provenant de l'église des Capucins, à Lille.

Cf. *M. Rooses*, Rubens, II, 235 et 426.

[illegible]. — Saint François : *robe* de bure brune ; *sur la poitrine*, gris jaunâtre. — Fond : *ciel* bleu laiteux, *avec des nuées* grises. — Saint Bonaventure : *aube*, blanc engrisé ; *manteau*, gris lilas ; *chapeau*, écarlate. — Fond : *ciel*, bleu pâle ; *nuages*, creme et gris.



19

PEETER NEEFS L'ANCIEN

INTÉRIEUR D'ÉGLISE



A qualité essentielle de ce tableau, la cause première de son succès, est l'accord qu'il réalise entre les deux éléments de toute vue d'architecture : l'aspect d'un contenant solide et l'apparence d'un contenu immatériel. En même temps qu'il manifeste, dans l'image de la construction et du décor, les précisions d'un relevé d'architecte, il donne l'impression, non seulement de ce que Montaigne appelait si justement la vastité des églises gothiques, mais encore de la réalité vivante d'une lumière diversifiée par la multiplicité des baies qui lui ouvrent passage. Par là, son réalisme atteint la beauté de caractère et tend vers la beauté idéale.

Ses moyens sont la vérité de la perspective linéaire et aérienne, la transparence de la matière, la légèreté de la touche, la pureté et la clarté de la couleur, la finesse des nuances. C'est un régal pour raffiné que la collection de gris qui domine la gamme : gris de noir, gris bis, gris de lin, gris perle, gris bleuté, lilacé, pourpre, verdâtre, vert d'eau, olivâtre. Au total, un bijou précieux, parfait avec amour par un maître ouvrier.

Les personnages dont notre composition est étoffée ne sont pas étrangers à son heureux effet. Caractérisés jusqu'au dernier, animés, spirituels, ils contribuent efficacement à la vraisemblance de la perspective, grâce à la convenance de leur localisation et à la justesse de la dégradation de leur dessin et de leur coloration.

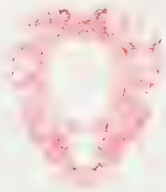
Nous ne connaissons pas d'échantillon supérieur du talent de Peeter Neefs. Le style de notre morceau est exactement celui du n° 1716 d'Amsterdam, qui est daté 1636. Nous n'avons pu découvrir la signature et la date que signale le catalogue, sans doute par suite d'une confusion avec la pièce que nous allons examiner dans la prochaine notice et qui, en effet, montre l'une et l'autre. En revanche, dans le cadre à mandements accroché à une colonne du premier plan, nous avons distingué en caractères minuscules le nom de l'artiste. Les figures sont de Frans Francken II et de sa meilleure façon.

Le monument, représenté par notre peinture, ne ressemble nullement à la cathédrale de Bruges, avec laquelle le catalogue l'identifie. Aussi bien, ne saurait-on découvrir son modèle, pour la bonne raison que, selon l'habitude de son auteur, il est tout simplement une image de fantaisie, obtenue par la combinaison d'éléments diversement utilisés selon les circonstances. C'est ainsi que nous en retrouvons quelques-uns dans l'*Intérieur d'une cathédrale* (n° 141) de la galerie de Dulwich et que le parti de la petite chapelle à gauche reparaît dans un tableau de la collection Steengracht, à La Haye. De même pour les figures : plusieurs se reconnaissent en d'autres vues, identiques ou inversées ; ainsi, l'infirme et le prêtre conversant avec des gentilshommes dans l'*Intérieur d'église gothique* du Prado (n° 1501) et dans celui de la galerie Wallace (n° 152) ; le béquillard seul dans une *Église à la lueur des cierges*, n° 1716 d'Amsterdam.

— **554.** Chène. H. 0.30 — L. 0.41

Legs d'Alex. Leleux, en 1873

Pierre : *carrelage*, gris bis et terre verte.— Architecture : *premier plan*, gris olivâtre ; *plans médians*, gris verdâtre très fin ; *fond*, gris perle légèrement bleuté ; la *chapelle à gauche*, lilas vineux chaud ; les *cadres à mandements*, rouge corail. — Les *étoffes froncées devant les autels à droite de la nef*, lilas vineux, vert d'eau, vert de gris clair.— Personnages (de gauche à droite) : *Premier plan* : bis et rose feu ; vert, jaune de cadmium et gris ; gris vert d'eau ; blanc et noir ; orangé et gris lilas sombre ; jaune, écarlate, vert émeraude ; gris pourpre et rouge ; noir. *Deuxième plan* : vert d'eau, vert bleuâtre, gris de lin .



20

PEETER NEEFS L'ANCIEN

INTÉRIEUR D'ÉGLISE AU CRÉPUSCULE



ANS égaler le chef-d'œuvre que nous venons de présenter, le second Neefs de la galerie de Lille est encore un morceau du plus grand mérite, riche en effet pittoresque et en expression poétique. Même, n'était la différence des dimensions, il serait le meilleur pendant à souhaiter au premier, attendu qu'il est consacré au tableau des mystères de l'ombre, comme l'autre au spectacle des prestiges de la lumière. Par le contraste d'une obscurité générale et d'une illumination étroitement localisée, par l'opposition de plusieurs éclairages, il frappe les yeux et excite l'imagination. D'une minutieuse et délicate analyse des gradations du clair-obscur, il fait naître une vive impression de vide et de profondeur. Enfin, ces qualités de peinture et de métier que nous avons appréciées dans l'œuvre précédente, il les possède aussi et c'est avec un égal bonheur qu'il égrène un chapelet de gris finement nuancés de jaune, d'olive, de bleu, de lilas, de pourpre, de roux.

Malheureusement, les acteurs ne sont pas autant que tout à l'heure accordés avec le théâtre. Ils ne laissent pas de paraître un peu lourds de dessin et d'exécution.

Notre tableau est signé, sur l'emmarchement à droite, NEFS et daté 1637. C'est précisément l'orthographe adoptée par le maître sur ses tableaux de

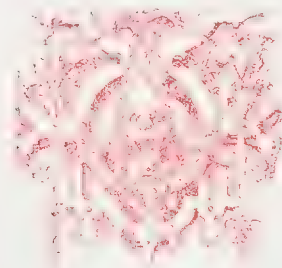
1636 au Rijksmuseum d'Amsterdam (nos 1715 et 1716). Les figures sont de Frans Francken II.

La pièce lilloise compte une nombreuse parenté légitime et illégitime, indice du succès qu'obtint le motif qu'elle présente. On la rencontre assez fréquemment, à peine modifiée par de légères variantes, à l'Ermitage (n° 1200), à Vienne (n° 946), à Bruxelles (n° 323), aux Offices (n° 717), à Cassel (n° 66). Outre l'arrangement général, les deux premières de ces répliques rééditent le fidèle à genoux au premier plan. Ailleurs, c'est le détail du pilier avec luminaire qui reparaît : ainsi dans le n° 1503 du Prado. Ajoutons que notre composition figure au mur d'un *Cabinet de peintures*, œuvre de Francken II, n° 116 de la galerie Schœnborn à Vienne. En outre, elle semble bien avoir été l'objet de contrefaçons. C'est du moins ce que suggère la répétition par Hendrick van Steenwijck le jeune de son ensemble dans ses tableaux des galeries de Cassel (n° 74) et d'Aschaffenburg (n° 158) ou du détail du cierge au pilier dans ses deux œuvres au Prado (nos 1711 et 1712).

Pl. 37. — **553.** Chêne. H. 0.24 — L. 0.34.

Legs d'Alex. Leleux, en 1873.

Pierre : *premier plan*, *carrelage*, ocre roussâtre et noir franc. — Architecture, olive sombre ; *balustrade*, pierre bleue ; *à droite*, gris jaune olive ; *degrés*, pierre bleue ; la *chapelle*, gris jaunâtre ; son *lambris*, chêne clair. La *nef*, gris pourpre ; le *chœur*, gris lilas sombre. — Orgue, noyer chaud avec ornements or et gris bleu noir. — Autel, marbre rose et bleu noir. — Personnages, *au premier plan* : *à gauche*, brun pourpre ; *à droite*, vert gris.



21

D. TENIERS L'ANCIEN

PAYSAGE AVEC JOUEURS DE BOULES



OUVRAGE de paysagiste fervent, sensible à la poésie de la lumière, cet effet de fin d'après-midi nuageux amuse par ce que les personnages annoncent d'observation clairvoyante et humoristique: car leur forme est caractérisée, leurs attitudes et leurs gestes sont justes et expressifs.

La gamme est chaude, assombrie par une sorte de brume qui s'accorde avec le sujet, mais qui pourrait aussi résulter d'une poussée au noir.

La couleur dominante est le jaune, qu'imposait d'ailleurs l'effet choisi. Elle saute aux yeux parce qu'elle occupe une ample surface et que celle-ci coïncide avec la plus grande clarté du tableau, la partie du ciel en arrière de la maison. En outre, bénéficiant des reflets de ce foyer épars sur toute l'étendue de la toile, elle apparaît sous l'espèce de gris crémeux ou ocreux, de chrome, de jaune de paille ou de chaume, de jaunes plus ou moins verts.

Sa complémentaire est rare à l'état franc, réduite à un peu d'azur et d'outremer sombre; elle partage avec le rouge deux ou trois parcelles de lilas sombre; par contre, elle abonde sous l'apparence d'un gris bleu. Elle voisine, d'ailleurs, avec le vert qui, sauf un îlot infime d'émeraude et une aire assez spacieuse d'olivâtre, est dégradé vers les gris clairs ou cendrés.

L'intervention du rouge se produit de trois façons: par la diffusion de roux dans d'autres nuances, par l'introduction d'une note discrète de rose, enfin, par un semis de taches de vermillon et de nuance noisette vineuse.

Le travail est consciencieux, avec des tendances à la lourdeur, mais aussi avec des moments de vivacité qui se marquent par l'apposition d'accents.

L'œuvre est signée D. TENIERS F.. Avec raison, le catalogue en fait honneur à Téniers le père. Des analogies évidentes et nombreuses l'apparentent à une famille assez considérable et très caractérisée : parmi ses membres, nous citerons neuf tableaux de la galerie de Dulwich portant les numéros 31, 33, 35, 49, 52, 299, 314, 323, 341 ; trois pièces de la National Gallery : *Paysage rocheux, Conversation, Joueurs de boules* (n°s 949, 950, 951) ; une *Messe dans une grotte* et des *Joueurs de boules* dans la galerie d'Arenberg à Bruxelles ; des *Joueurs de quilles* au musée de Grenoble (n° 569).

Toutes ces peintures montrent le style, le coloris, le modelé du terrain, le dessin et la tonalité des feuillages qui distinguent la nôtre : en particulier le n° 314 de Dulwich, *Paysage rocheux avec Saint Pierre en prière*, est son équivalent exact. A la ressemblance générale, la plupart ajoutent la communauté de tel ou tel détail. C'est le parti-pris de l'éclairage qui se retrouve dans les n°s 31, 33, 35, 49, 52, 299, 314, 323 de Dulwich ; dans les n°s 949 et 951 de la National Gallery et dans la pièce de Grenoble. C'est le dessin de l'arbre tortu qui apparaît dans les n°s 31 et 33 de Dulwich et dans les 949 et 951 de la National Gallery. Ce sont nos bonshommes qu'on reconnaît au premier regard : personnages assis, dans les n°s 31, 33, 35, 49 de Dulwich, 349 de la National Gallery et dans la composition de Grenoble ; l'homme debout, dans cette dernière et dans le 341 de Dulwich ; le joueur, dans le 951 de Londres et dans les *Joueurs* de la galerie d'Arenberg ; la femme sur le pas de sa porte, dans le tableau de Grenoble ; le marcheur au deuxième plan, dans le 949 de la National Gallery et dans les *Joueurs* de la collection d'Arenberg.

PL. 38. — **758.** Toile. H. 0.59 — L. 0.81. — Legs Alex. Leleux, en 1873.

TERRAIN : *premier plan*, gris verdâtre ; *plans médians*, vert jaunâtre, vert roussi et gris ocreux sur les clairs ; *lointains*, azur.— ARBRE : *feuillage*, vert de gris cendré.— CIEL : *horizon*, crème jaunâtre, avec petite bande d'azur *au-dessus de la maison* ; *nuées*, gris bleuâtre, frangées de gris crémeux.— MAISON, gris verdâtre, gris ocreux *sur le pignon et l'appentis* ; *briques* roses ; *toit*, chaume ; *palissade*, gris vert noirâtre. *Les maisons lointaines*, gris cremeux. — PERSONNAGES : *joueur*, noisette vineux et vert sombre ; *homme debout* : *casaque*, bleu lilas sombre, *pantalon*, gris jaunâtre ; *homme assis*, lilas sombre, *manches*, jaune de chrome chaud, *cape*, vermillon ; la *femme*, bleu sombre, *chapeau*, paille ; *homme au deuxième plan*, noisette vineux. — Le *vase* sur le tonneau, vernissé brun.

D. TENIERS F.

22

G. DE CRAYER

LES « QUATRE COURONNÉS »



GRÉABLE à contempler, intelligible au premier coup d'œil, appropriée à sa destination, cette toile dut, en place, faire très bonne figure de retable.

Son défaut principal est la faiblesse de l'inspiration, car, sauf le Saint debout au centre et son compagnon déjà mis en cercueil, les personnages sont pauvres en expression. La composition, en revanche, est assez adroite et passablement rythmée ; le dessin est correct, bien que le modelé, cherché au moyen d'ombres gris brunâtre, soit plutôt sommaire.

L'harmonie de la peinture est assez heureuse : elle est plaisante ; elle convient au sujet et elle en favorise la perception. Sa tonalité un peu froide résulte d'une prépondérance très marquée du bleu.

En effet, ce qui s'impose à première vue, c'est un grand îlot d'outremer grave tirant sur le cobalt que définit la draperie du martyr debout. Il est mis en vedette par sa position en un point qui à la fois attire l'œil et intéresse l'esprit, et aussi par le renforcement que son pouvoir pigmentaire tient de la juxtaposition de blanc cru. A la vivacité de cette note répond celle d'amples taches d'azur et de parcelles d'indigo dur ou pâle, tandis que se subordonne la sourdine de nombreux gris : gris de fer, d'acier, de plomb, lilacé. Le tout est exalté par beaucoup d'ocre tendant un peu vers le rouge et par du gris orangé. Cette gamme se trouve confinée dans la moitié inférieure de la toile, plus exactement dans le groupe des martyrs et de leurs bourreaux.

La surface restante appartient au rouge et au vert. Comme une réplique au jeu du bleu et du blanc sur les étoffes du Saint un contraste de garance carminée et de vert pomme chaud s'établit sur les vêtements du pontife et du jeune homme penché au-dessus de lui. Ailleurs, la couleur est rabattue au niveau d'une garance carminée claire, d'une ocre rose, d'une ocre brune rougeâtre, d'un pourpre éteint, d'un gris verdâtre et d'un vert cendré.

L'exécution est facile et sûre, mais un peu monotone.

Crayer n'a jamais fait mieux et rarement aussi bien. Le tableau lui fut commandé, en 1642, par le « métier des quatre couronnés » de Bruxelles, dont il a ingénieusement groupé les outils au premier plan. A défaut de documents et sans parler du style, les types suffiraient comme base d'identification, car ils nous obsèdent dans l'œuvre de l'artiste. Ainsi, le martyr debout joue le rôle du Christ dans la *Mise au tombeau* du musée de Dijon (108), de Saint Julien dans l'*Apparition de Jésus à Saint Julien l'Hospitalier* à Bruxelles (133), de Saint Paul dans le *Chemin de Damas* de la galerie d'Arenberg; le jeune homme qui se penche au-dessus du pontife, se reconnaît: à Bruxelles, dans le personnage principal du *Saint Guidon* (652) et dans un pêcheur de la *Pêche miraculeuse* (126); à Saint-Michel de Gand, dans un apôtre d'une *Pentecôte* et, au musée de Dijon, dans la peinture précitée; le martyr à gauche se retrouve dans l'*Assomption* de Dijon (107) et dans la *Pêche*, à Bruxelles; le pontife offre les traits de Saint Joseph dans une *Adoration des bergers* à Bruxelles (135), et le licteur ceux d'un ange dans l'*Extase de Saint Augustin* au Louvre (1953); notre bourreau, enfin, tient le même emploi dans le *Jugement de Salomon* du musée de Gand (25), dans le *Saint Guidon* de Bruxelles et celui d'un assisté dans la *Multiplication des pains* de la galerie d'Arenberg.

Pl. 15. — **208.** H. 3.05 — L. 2.25. — Donné par l'Etat en 1801. Conquis par les Français, il ornait le maître-autel de l'église Sainte-Catherine, à Bruxelles. (Cf. Pinchart, *Archives des Arts*... Gand, I, 1860, 41). Restauré en 1801.

Martyr debout : *draperie*, outremer chaud tirant sur le cobalt, blanchissant dans les clairs, noircissant dans les ombres ; *linge*, blanc. — Martyr a gauche : *draperie*, gris orange. — Bourreau accroupi : *culotte*, gris lilacé sombre ; *chemise et bonnet*, blanc sali. — Deuxième Bourreau : *vêtement*, feuille morte sombre pourprée.— Pontife, garance carminee.— Jeune Homme qui se penche, gris vert pomme chaud.— Licteurs : *à droite*, gris lilas ; *à gauche*, vert cendré. — Empereur : *cuirasse*, acier clair ; *manteau*, pourpre eteinte. — Anges : *draperie*, garance carminée claire ; *ruban* et *ceinture*, indigo. — Ciel, azur clair ; *nuées*, gris verdâtre. — Tenture *du trône*, ocre rougeâtre éteinte.



23

GEERAARD ZEGERS

SAINT JÉROME



OBUSTE et solide, cette œuvre de grand mérite ressortit pleinement à l'art réaliste.

Conçue sans émotion, elle n'exprime guère la ferveur passionnée des pieux solitaires ; mais elle marque fort bien le geste et la physionomie d'un dévot en prières. Le corps est une excellente image de vérité, méticuleusement détaillée d'après le modèle, au moyen de demi-teintes d'un gris terreux et d'ombres brunes. Le paysage et les accessoires sont traités avec goût et précision et l'échappée à droite est un charmant morceau de nature, frais et lumineux.

La peinture vise à l'effet par de fortes oppositions de clair et d'obscur et par la chaleur du coloris.

Cependant, cette chaleur est dépourvue d'éclat parce que l'harmonie comporte une assez forte proportion de gris et de noir.

En effet, la plus grande partie de la surface, l'aire des rochers et de la végétation en premier plan, appartient à un brun et à un vert également noirâtres ; la seconde place revient à des ocres plus ou moins grisâtres ou bistrées, occasionnées par la nature argileuse du terrain, par la nuance basanée de la peau du Saint, par la couleur propre du lion, par celle du crâne.

Une note haute est donnée par l'ample tache de vermillon sombre que délimite la draperie, par le rougeoiement d'un visage et de mains hâlées ; une

note claire et gaie par le jaune aurore du ciel à l'horizon et par quelques touches crémeuses ou saumonées ; enfin, une note vive par trois piquants de blanc dont l'alignement enchaîne les trois éléments du thème : le Saint, le livre, symbole de sa méditation, et le lion, signe de miracle.

La matière est dense, la facture ferme et puissante, mais dénuée de verve, plutôt un peu égale, avec une tendance à la pesanteur.

Avec raison, le catalogue attribue cette pièce à GEERAARD ZEGERS, dont elle manifeste la première manière, quand il était encore sous l'influence de Caravage. Elle a dû être exécutée au début de la troisième décade du XVIIe siècle.

Le musée de Lyon expose (n° 103), comme étant de Crayer, une très bonne répétition de notre sujet par le même artiste : le Saint offre exactement les traits du nôtre ; le lion et les accessoires sont semblables, le style est identique, la palette et la tonalité toutes pareilles. Seulement, le tableau est en hauteur et le héros est assis.

Aussi bien reconnaissons-nous son modèle dans plusieurs personnages de Zegers : ainsi, dans le roi David du *Christ miséricordieux* au musée d'Amsterdam (n° 2198), dans l'homme présentant l'infirme de la *Guérison de l'aveugle*, à Saint-Pierre de Gand.

Quant à la tonalité ocre terreuse, si caractéristique de la peau de notre figure, elle apparaît sur le Saint dans le *Songe de Saint Joseph*, au musée de Gand (n° 154).

P. 16. — 719. Toile. H. 1.37 — L. 1.92.

Provenance inconnue. Sans doute un produit des confiscations révolutionnaires.

SAINT : *peau* basanée ; *jambes*, ocre terreuse ; *tête et mains* rougeâtres ; *draperie* blanche et vermillon sombre. — LION, ocre de ru bistrée, *mufle* blanc. — SOL, ocre terreuse. — ROCHER, brun noirâtre. — VÉGÉTATION : *premier plan*, vert noirâtre ; *lointain*, vert sombre. — CIEL : *horizon*, jaune aurore ; *nuées* crémeuses sur gris bleu. — ACCESSOIRES : *crâne*, os terreux ; *livre debout*, veau roux ; *livres empilés*, vieux parchemin, *tranche* saumon avec tache bleu vert ; *crucifix*, vieil ivoire.



24

GEERAARD ZEGERS

POMONE



A regarder cette allégorie sans prétentions, on éprouve un plaisir qui tient à la très bonne qualité du nu, à l'agrément du paysage, des fleurs, des fruits, ainsi qu'à l'attrait de la couleur.

La chair est détaillée avec beaucoup de soin et de succès, au moyen de demi-teintes d'un gris verdissant et d'ombres de brun clair, très transparentes avec, à la façon de Rubens, des rougeurs aux tournants : par endroits, notamment dans la partie verticale de la jambe et à la fesse, la silhouette est accusée par un trait léger de bistre.

L'harmonie est très chaude, dominée par un contraste de jaunes et de bleus. Les premiers vont de la couleur du blé mûr à celle de la crème en passant par des ocres claires ou graves et par des gris jaunâtres ; les seconds affichent sur la draperie de Pomone un cobalt vif auquel répondent de l'azur laiteux et du bleu verdissant. Ce que l'œil perçoit ensuite, c'est du vert : vert franc, vert de gris, vert roussi, auxquels s'opposent des taches de vermillon, d'orangé pâle et de brun roux.

La matière est dense et brillante, la facture remarquable de franchise et de fermeté.

Selon le catalogue, ce tableau serait de Frans Wouters.

Or, ses caractéristiques sont précisément l'opposé de celles de l'art de ce peintre, dont la tournure est mignarde, le dessin assez mou, le ton plutôt froid, la matière très mince, le faire un peu lâche (*).

En revanche, une confrontation de notre pièce avec des spécimens de la manière rubénienne de GEERAARD ZEGERS manifeste une évidente communauté d'origine. De part et d'autre, c'est le même style général, la même façon de modeler les chairs au moyen des mêmes nuances et des mêmes accents, la même chaleur de l'harmonie, le même goût pour des gammes d'outremer grave, d'ocre et de blanc. En outre, par son expression comme par ses traits, le visage de Pomone équivaut presque à une signature, tant il fut utilisé par l'artiste. C'est ainsi que nous le retrouvons sur la tête de la Madone dans le *Songe de Saint Joseph* au musée de Gand (n° 154), dans l'*Éducation de la Vierge* à Saint-André d'Anvers, dans la *Vierge avec l'Enfant endormi* au musée de Vienne (n° 1130) (**), dans le *Mariage de la Vierge* au musée d'Anvers (n° 508), dans l'*Adoration des Bergers* à Notre-Dame de Bruges ; sur celle de Marthe dans *Jésus chez Marthe et Marie* au Prado (n° 1852) ; sur celle de Galathée dans l'*Enlèvement d'Europe*, au musée de Braunschweig (n° 114). Même cette dernière figure réédite l'arrangement de la draperie sur les jambes.

Aussi, revendiquons-nous pour l'œuvre de Zegers une peinture qui, en tout cas, n'a rien à voir avec l'art de Wouters.

(*) Cf., par exemple, ses œuvres au musée de Vienne, notamment la meilleure, *Diane dans la forêt* (n° 1101).

(**) Cf. G. Glück. *Aus Rubens Zeit und Schule*. Jahrb. der Kunsthistor. Samml. des Allerh. Kaiserh., XXIV. I. 1903.

PL. 39. — **885.** Chêne. H. 0.56 — L. 0.80.

Legs d'Alex. Leleux, en 1873.

[illegible] POMONE : *teint*, chaud ; *yeux*, bruns ; *cheveux*, châtain clair ; *draperie*, cobalt. — TERRAIN : *premier plan*, gris roux ; *les suivants*, vert de gris ; *en arrière-plan à droite*, champ de blé ; *arbre à droite*, vert brun et roux. — CORNE D'ABONDANCE : *raisin*, verjus ; *poires* vertes ; figues *pommes* rouges ; cerises ; coquelicots. — CIEL : *horizon*, aurore ; *au-dessus*, bleu pâle ; *nuées*, gris noirâtre.



25

GEERAARD ZEGERS

SUPPLICE DE PROMÉTHÉE



ORCEAU de bravoure, du plus grand effet : c'est à la fois vrai et expressif, dessiné avec scrupule et brillamment coloré.

Le modelé est serré au plus près, détaillé avec amour, nuancé avec finesse, au moyen d'ocres rosées ou chromées pour les grands clairs, de vert de gris pâle pour les passages et, pour les parties dans l'ombre, de bistre léger, éclairé par des reflets et rougissant aux frontières des reliefs. Un linéament de brun rouge délimite certaines sections de contour.

La peinture est riche et chaude, dominée par une gamme de jaunes qui nuance des ocres depuis les confins du chrome jusqu'à ceux du bistre et se trouve mise en valeur par son contraste avec un bleu chaud mi-outremer, mi-cobalt ou avec des gris bleutés et par une illumination du fait de la blancheur d'un linge. Peu de rouge : à peine une note franche et encore dans une tonalité pâle, mais pas mal de la suggestion qu'en introduit le bistre ; pour exalter l'une et l'autre, du vert de gris et du vert roussi.

Le faire décèle l'expérience, l'énergie et aussi le goût de l'effet marqué par la pose d'accents aux grandes lumières.

C'est encore à Frans Wouters que le catalogue attribue cette admirable chose.

Pour ne pas répéter les objections que nous avons présentées à propos

de l'œuvre précédente, nous ferons seulement observer que celle-ci contraste encore plus avec la peinture de cet artiste et qu'il suffit d'un coup d'œil sur cette dernière pour être persuadé que ce petit maître n'était pas de taille à traiter pareil sujet, surtout dans ce style.

Qu'on examine, au contraire, des tableaux de GEERAARD ZEGERS tels que la *Résurrection de Lazare* à Saint-Pierre de Gand, le *Christ à la colonne* dans l'église Saint-Michel de la même ville, le *Christ avec des pénitents* au musée d'Amsterdam (n° 2198), il saute aux yeux combien notre Prométhée leur est apparenté par le traitement du nu, par le coloris et par le métier. Notons que le paysage est tout à fait dans la note de celui du *Saint Jérôme* que nous avons présenté plus haut.

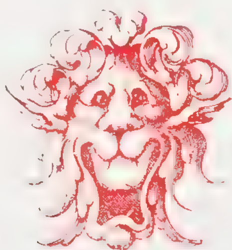
Le musée de Cologne possède, sur une toile de dimensions plus que doubles, justement assignée à Zegers (n° 611), une réplique de notre composition à peine modifiée par quelques variantes, plus mouvementée peut-être, mais inférieure pour le coloris et l'effet.

Etant données certaines analogies entre ces *Prométhée* et celui que Rubens peignit vers 1611-1612 et que conserve la galerie d'Oldenburg (n° 121), nous ne serions pas étonnés que Zegers s'en soit inspiré.

PL. 17. — **884.** Chêne. H. 1.06 — L. 0.76.

Acheté à Lille en 1860 (Vente Tencé)

ECHANTILLONNAGE. PROMÉTHÉE : *cheveux*, châtain ; *draperie*, outremer-cobalt chaud ; *linge* ombré gris argent. — AIGLE : *plumage*, roux bitumineux ; les *plumes extrêmes* des ailes, gris chaud ; *serres*, jaunes. — ROCHERS, gris bleuâtre, *avec des plaques de* mousse brune. — ARBRE : *tronc*, *suivant le degré d'eclairage*, gris jaune, bistre, brun ; *feuillage*, vert roux. *Végetation des lointains*, vert de gris. — CIEL : *horizon*, gris ; *au-dessus*, aurore ; *nuées*, gris de fer bleuâtre.



26

J. JORDAENS

JÉSUS CHEZ MARTHE ET MARIE



C'est de la peinture, dans la pleine acception du mot, que ce très remarquable morceau. Il attrape l'attention de l'indifférent et il conquiert la sympathie du coloriste : en effet, sa gamme, qui est peu étendue, n'admet que des notes puissantes et réserve à la rouge une triomphante suprématie.

D'abord, le plus vaste des îlots distingués par l'arabesque de la composition, le manteau du Christ, étale en plein milieu une magnifique tache de vermillon grave, à ombres brunes noirâtres, puis, tout autour, comme autant de reflets diversifiés de cet ardent foyer, éclatent une variante assombrie de la même teinte, une écarlate veloutée et chaude, une sorte de hâle rougeâtre, un roux de noyer clair, enfin un pourpre bruni. Cependant, le rouge est serré de près par le jaune, sous l'espèce d'un jaune incertain entre ceux de Naples et de chrome, avec des ombres nuance de feuille morte, d'un or pâle, d'un ocre clair et d'un crème très beurré. La part du bleu ne laisse pas d'être considérable. Aussi bien a-t-il mission de suppléer le vert au voisinage du rouge ; à cette fin, tantôt il se dégrade jusqu'à ne plus être qu'un gris : gris de lin, gris de fer, gris lilacé ; tantôt il conserve sa force, mais se laisse rompre par un rien de jaune. En fait de vert il n'y a que du vert de gris.

Une large et adroite utilisation des vertus du blanc avive encore cette

palette, tandis que l'omission de l'ambiance atmosphérique sauvegarde l'intégrité de son éclat, au risque de quelque sécheresse et de quelque dureté.

Les riches pigments que nous venons d'échantillonner sont fixés dans une matière nourrie, appliquée en grandes nappes par une brosse ferme et sûre, plus robuste que verveuse, plus puissante que délicate, assez indifférente aux bénéfices d'un travail diversifié.

Cependant, presque autant que la passion de la couleur, notre tableau trahit l'amour du vrai. Pour simple et large qu'il soit en général, le modelé des chairs n'en est pas moins toujours juste et précis, parfois serré, comme c'est le cas pour la tête et les pieds de l'apôtre. Les costumes et les accessoires attestent une imitation scrupuleuse et sympathique. Un des traits distinctifs de l'œuvre est la rareté du mouvement et la modération de l'expression. C'en est un autre que la conception prosaïque du thème, dépourvue d'émotion autant que de noblesse, tout juste celle d'une scène de genre.

Au total, nous avons là une très bonne chose. Que telle ait été l'opinion contemporaine, c'est ce que suggère le fait que notre toile figure et en belle place, au mur d'un cabinet de peintures, ouvrage de Hans Jordaens le jeune (†1653) que les musées impériaux de Vienne exposent sous le n° 964.

Sans doute, l'attribution à Adam van Noort, dont la pièce était pourvue lors de son entrée au musée et qu'elle a conservée, a-t-elle été déterminée par les analogies de notre tableau avec le *Poisson au statère* de l'église Saint Jacques à Anvers, qu'une tradition assigne à Adam van Noort. En effet, la communauté d'origine est révélée par une identité de tournure et de style, par la ressemblance des traits essentiels des deux Christ, par la présence, à Anvers, sur le vêtement de Jésus, du gris de lin et, sur celui de Saint Pierre, du jaune de Naples dont, à Lille, sont colorés respectivement les costumes de l'apôtre et de Marie.

Plus frappante encore est la parenté de notre peinture avec un *Entretien de Jésus et de la Samaritaine* que, sous la cote 66, le musée de Gand catalogue aux anonymes. Outre une similitude absolue de facture, une conduite toute pareille du modelé au moyen d'ombres de même nuance, l'intervention dans d'égales proportions du rouge et du jaune si caractéristiques de la gamme lilloise, enfin, l'égale qualité des accessoires, le tableau gantois offre mainte particularité révélatrice : telle la réédition par son Christ de la façon, propre au nôtre, d'avancer la tête et d'ouvrir la bouche et aussi du geste de la main de notre jeune assistant; telle, surtout, l'exacte répétition par la Samaritaine de l'expression générale, du port de la tête, du regard et, dans une bonne mesure, des traits de notre Marie.

De ces trois peintures sœurs, celle de Lille est certainement l'aînée.

Quant à la paternité de van Noort, elle n'est qu'une hypothèse, conclusion du syllogisme suivant. Élève de van Noort, mieux doué que son maître, Jordaens doit offrir dans sa manière l'épanouissement de celle de son patron. Or, les tableaux d'Anvers et de Lille nous découvrent, mais seulement à un degré élémentaire et comme en puissance, quelques-uns des caractères les plus distinctifs de l'art de Jordaens. Donc ils sont bien de van Noort.

L'analyse de la peinture de Lille nous paraît fournir des raisons plus positives de les revendiquer pour Jordaens lui-même.

Et d'abord, la promesse qu'ils nous font du style authentique de ce dernier est trop formelle pour qu'on ne la considère pas comme émanant du maître en personne. A Lille, la conviction naît de la possibilité de confronter à son aise le *Jésus chez Marthe et Marie* avec son pendant sur la même cimaise, un Jordaens magnifique et certain de 1619 ou de 1620, la *Madeleine tentée* que nous étudions dans la notice suivante.

Notre identification par le témoignage du style reçoit du tableau de Lille la confirmation décisive de preuves matérielles.

Une première est fournie par une comparaison avec un Jordaens du musée de Glasgow, la *Marchande de fruits* (n° 508). Supérieure à la nôtre sous le rapport de la couleur et de l'exécution, comme il convient à une production moins juvénile, cette peinture ne lui en est pas moins étroitement apparentée par la réédition du motif d'une figure encadrée par l'embrasure d'une porte, campée de même façon, avec le même port de tête et, malgré les différences consécutives à la recherche d'un effet de clair-obscur très contrasté, avec une physionomie singulièrement ressemblante.

Cette dernière particularité nous frappera encore plus, si nous rapprochons la Marthe de Lille de la jeune femme du *Concert* (1638) d'Anvers et de la dame assise dans le magnifique portrait de famille (n° 1410) du Prado, l'une et l'autre de la main de Jordaens. En dépit de la diversité des âges et des rôles, toutes ces têtes nous offrent les mêmes traits essentiels : même coupe de visage, même bombement du front, même dessin du nez et du menton, même boursouflure de la paupière inférieure, même couleur de l'iris et des cheveux, ceux-ci d'ailleurs plantés de même, surtout même expression générale résultant de l'identité des bouches et de l'œil, ce dernier si caractérisé par son regard oblique, vif et souriant. Or, à Anvers comme au Prado, nous nous trouvons en face de Catherine van Noort, dame Jordaens.

L'occasion d'une expérience également significative nous est fournie par deux autres personnages de notre tableau, l'apôtre et le jeune assistant. Nous retrouvons le premier, quelque peu vieilli, tenant le rôle de Saint Joseph, dans l'*Adoration des Bergers* du musée de Stockholm, que Jordaens

a signée et datée 1618. Quant au second, sa pose de face, étrangère à l'action, nous avait de prime abord suggéré l'idée d'une image de peintre exécutée d'après le miroir; notre hypothèse s'est trouvée confirmée par la confrontation de ses traits avec ceux de Jordaens, représenté par lui-même dans le tableau précité du Prado et dans une effigie gravée par P. de Jode. Si l'on veut bien tenir compte des variantes qui, nécessairement, distinguent le visage achevé et barbu d'un homme fait de la face encore incertaine et imberbe de sa jeunesse, on ne méconnaîtra pas une parenté singulière: de part et d'autre, c'est le même ovale très effilé, le même nez, les mêmes cheveux rebelles, teintés de la même nuance, et, l'essentiel en la matière, les mêmes yeux, animés d'une expression semblable.

Enfin, au point de vue chronologique, il y a concordance des conclusions de nos comparaisons. Sur le tableau de Stockholm, le modèle de notre apôtre marquant quatre ou cinq ans de plus que sur le nôtre, nous nous trouvons, pour l'œuvre lilloise, reportés vers 1613-14, époque où Jordaens comptait de vingt à vingt et un ans. Or, c'est bien cet âge qu'annonce notre jeune assistant, tandis que le visage de Marthe accuse bien les vingt-quatre ou vingt-cinq ans qu'elle comptait alors. Aussi bien, la qualité de la peinture de 1618 nous autorise-t-elle à concevoir que le style de Jordaens était, vers 1616-1617, celui que nous montrent les tableaux d'Anvers et de Gand, et, vers 1613-1614, celui que manifeste la pièce de Lille.

PL. 18. — **564.** Toile. — H. 1.61, — L. 2.19. — Donné en 1873 par M. Léon Mancino, qui l'avait acquis à Paris la même année.

[illegible] JÉSUS : *cheveux*, châtain chaud tirant sur le roux aux clairs ; *manteau*, vermillon chaud a grandes ombres brunes noirâtres. — APÔTRE : *cheveux*, gris ; *manteau*, gris lin, à clairs blanc crémeux, à ombres gris lilas tirant sur le roux. — JEUNE HOMME ; *cheveux*, noirs ; *draperie*, pourpre violet presque brun. — CHAIRS *masculines*, ocre hâlée rougeâtre, avec clairs crémeux et ombres brunes.— MARIE : *peau*, très blanche ; *cheveux*, châtain chaud ; *corsage*, velours rouge écarlate chaud, à manches gris bleu, rayées d'or fauve ; *jupe de dessus*, gris lilacé chaud ; *jupe de dessous*, jaune de Naples à ombres tirant sur le feuille-morte.— MARTHE : *cheveux*, blond roux ; *corsage*, vermillon sombre ; *robe*, bleu de Prusse verdâtre ; *lingerie* à ombres gris vert bouteille.— TENTURE, cuir de Cordoue or fauve sur noir. — CHAMBRANLE, pierre crémeuse à ombres bleues ; *porte*, noyer clair. — SIÈGE, chêne ; *coussin*, bleu de roi tirant sur vert, *galon et passementerie*, or. — PLANCHER, gris verdâtre. — ARBRES, vert de gris chaud.



27

J. JORDAENS

MADELEINE TENTÉE



Ici Jordaens atteint le but auquel il touchait dans l'œuvre précédente : il unit la splendeur du coloris, la vérité et le relief de la forme, la vigueur et la science de l'exécution.

L'impression générale qu'on reçoit dès le début et qui survit à la fin de la contemplation, est celle de richesse, de chaleur, de force.

Au nombre de ses causes, il faut compter l'opulence charnelle des figures de Madeleine et de l'ange ; un étalage de damas, de vermeil et de joyaux, la vive opposition de la lumière et de l'ombre sur le visage de la Sainte. Mais la principale réside dans le choix de la palette, dans l'ordonnance de la gamme et dans le travail du pinceau.

La sensation première de notre œil est de rouge et de blanc ; la seconde de jaune et de noir.

Le rouge dispose de la toute-puissance d'une vaste nappe centrale de chaude garance écarlate ; de l'énergie multiple de la même nuance éclairée, jouant avec des jaunes ; de l'action plus discrète de garances roses teintant des chairs sanguines ; enfin, du concours indirect de violet et de lilas violacé. Il s'aide encore du contraste de verts : vert mousse sombre, vert bouteille, vert d'eau, vert de gris brillant, éteint ou noirci.

Prodigué sur toute l'étendue du panneau en plaques restreintes, dont des dépassements de lingerie sont le prétexte, le blanc accompagne toutes les grandes composantes de la coloration et marque chacun des personnages. De la sorte, il contribue à l'animation de la peinture et à l'effet du colorant de chaque nuance comme, par la chaîne qu'il déroule, à l'harmonie de la composition et à l'unité de la scène.

En même temps que leur richesse pigmentaire est mise en valeur par l'artificieuse intervention de ce blanc, les couleurs doivent un notable accroissement d'éclat à la présence d'une forte proportion de noir. Celui-ci, qu'introduisent le fond, le voile de la Sainte et la chevelure de l'ange, s'affiche, d'ailleurs bleui ou verdissant dans les clairs, au voisinage de toutes les faces : en outre, niché au creux des plis de l'écarlate, il en avive le brillant.

Le jaune illumine, grâce au bassin, l'angle inférieur de droite ; il reluit sur les ors de la dalmatique de l'ange et rayonne doucement des hauts-reliefs des corps et des convexités du crâne.

Quant au bleu, il est réduit à la portion congrue, noyé en des gris, subordonné à du rouge.

La qualité de la matière, nourrie et fine, et la décision de la facture, amoureuse d'accent et d'empâtement aux grandes lumières, ne sont pas étrangères au pouvoir de ce coloris.

Il a de plus la base solide d'un dessin véridique. Un modelé serré, mais hostile à la minutie, détaille avec précision et netteté les mouvements de la chair, dont les saillants, les passages et les retraits sont traduits respectivement par du jaune crémeux, du gris verdâtre, et du brun. Une attention particulière a été apportée à l'analyse des reflets : reflets de la poitrine de Madeleine sur le bas de sa figure ; du bassin de vermeil sur le visage de la vieille, sur celui du génie du mal, sur son bras et sa main ; de la robe de la Sainte sur le bassin. Non moins louable nous semble la transparence de la grande ombre hardiment portée sur la face de la pénitente.

Dans ce tableau, le catalogue du musée de Lille voit la tentation d'une jeune veuve qui tient contre son sein le crâne de son mari ! L'ancienne nomenclature de la galerie de Darmstadt, qui en possède une copie, proposait également une allégorie, mais plus vraisemblable, à *la Vertu suivant les conseils d'un ange et dédaignant les suggestions du vice*. Or le thème est, plus simplement, *Madeleine tentée*. Retirée du monde, elle est éprouvée par un retour offensif de son passé sous l'espèce d'une offre de parure ; mais elle résiste, encouragée par un ange, pour la plus grande fureur du génie du mal. La même idée se trouve exprimée de façon toute voisine par une composition de Jan Lijs au musée de Dresde (n° 1840).

Notre peinture est bien, comme l'avance le catalogue, de Jordaens, un chef-d'œuvre de sa première période, exécuté vers 1619-1620.

Elle apparaît, en effet, comme une sœur cadette de la pièce signée et datée 1618, que nous invoquions dans la notice précédente, l'*Adoration des bergers* du musée de Stockholm (n° 488). La ressemblance éclate au premier coup d'œil. A Stockholm, la Vierge, un berger et une pastoure reproduisent trait pour trait notre Sainte, l'ange et la femme âgée. Le port de tête de Marie est exactement celui de Madeleine et son regard a la même direction qui, au lieu du bassin, aboutit à l'Enfant ; bien mieux, son visage répète le jeu d'ombre que nous observons à Lille. Saint Joseph lève le bras comme notre mauvais génie ; un pot à lait en laiton tient dans l'harmonie le même rôle que notre coupe de vermeil ; une couverture blanche rayée de bleu, de noir, de rouge et de jaune, correspond au bonnet de notre vieille. En gros, la palette est la même, chargée notamment du même écarlate, et l'exécution se révèle identique. Ajoutons que le support est aussi de bois et que les dimensions sont très voisines (1.24 × 0.93). Mais, bien qu'ils montrent des parties excellentes, dans l'ensemble, le coloris et le métier sont inférieurs à ceux de notre morceau. C'est pour cette raison que nous considérons celui-ci comme postérieur d'une année ou deux.

Au contraire, la qualité est très proche dans l'*Adoration des bergers* du musée de Braunschweig (n° 116) qui reproduit, avec quelques variantes, la composition de Stockholm. La Vierge y réédite l'attitude de Madeleine et l'éclairage de sa face, mais elle est plus jeune. Le style est semblable. C'est encore un panneau, tout juste égal au nôtre.

Quant à la copie de Darmstadt (n° 317), peut-être sortie de l'atelier du maître, elle reste loin derrière l'original.

A plusieurs reprises, Jordaens a utilisé les modèles de nos personnages. Ainsi, celui de Madeleine pour la Vierge de l'*Adoration des mages* que l'on voit au musée de Lyon (n° 131) et de l'*Adoration des bergers* à Grenoble (n° 527) ; celui de la vieille pour une bergère du second de ces tableaux. Mais c'est celui de l'ange que l'on retrouve le plus fréquemment : par exemple, à Anvers, dans une *Adoration des bergers* (n° 221) ; au château d'Aschaffenburg, dans une représentation de *Saint Augustin* (n° 132) ; au musée Brera, dans un *Sacrifice d'Abraham* (n° 699) ; le musée de Besançon possède, sur une toile de la collection Gigoux, trois études pour cette figure, sous des aspects différents.

Signalons, pour terminer, la curieuse analogie de notre Madeleine avec la *Femme adultère* de Rubens, au musée de Bruxelles (n° 381).

Pl. 19. — **427.** Chêne. H. 1 25. — L. 0 96.

Acheté en 1890.

[illegible] MADELEINE : *chair* haute en couleur ; *robe*, garance écarlate chaude, à grandes ombres noirâtres ; *linge* à ombres gris lilacé ; *voile*, gris noir, à clairs bleuâtres. — ANGE : *cheveux*, châtain tirant sur le noir, bleuissant dans les clairs ; *ailes*, gris verdâtre et bistre ; *dalmatique*, damas or et rouge ; *bande* et *franges*, vert bouteille jaunissant dans les clairs, rouge et or ; *collet*, vert d'eau et or. — VIEILLE : *peau* basanée ; *mains* rougeâtres ; *manche droite*, vert mousse presque noir ; *manche gauche*, gris de lin lilacé ; *voile* et *fichu*, blanc rayé laque jaune claire, foncée et vert de gris ; *bassin*, vermeil avec des parties de vieil argent et d'or ; perles. — MAUVAIS GÉNIE : *peau* livide bleuâtre ; *cheveux* et *serpents*, vert de gris. — FOND noirâtre. — *Linges*, gris bleuté dans les ombres.



28

J. JORDAENS

UN PIQUEUR ET SA MEUTE



UI ne prendrait plaisir au spectacle de ce gros garçon joufflu et rubicond, de ces chiens si exactement caractérisés, de ce paysage lumineux, de ce coloris frais et brillant, de cette facture si alerte?

Claire mais substantielle, l'harmonie tire son effet principal d'un jeu animé de jaunes et de bleus, très habilement contrastés.

Dans le ciel, une chaîne de taches de chrome à peine doré, posées aux grands clairs des nuées, serpente entre l'azur chaud du zénith et les gris lilacés des ombres des nuages. Sur terre, c'est, dans les régions ensoleillées, la vivacité de trois ou quatre touches d'orangé clair, l'éclat moindre de points de chrome pâle piqués sur les verdures et le rayonnement doux de quelques parcelles d'ocre orangeâtre claire. Le groupe de l'homme et des chiens ajoute des îlots de jaune de Naples rabattu vers le gris ou réchauffé de roux et une forte suggestion de jaune émanant des blancs crémeux largement étalés par les animaux. Le tout est mis en valeur par de vastes étendues de vert de gris. En outre, le miroir de l'eau à droite répète en réduction la gamme du ciel.

L'intervention du rouge est discrète; il prend peu de place, se confine, ou à peu près, dans l'angle gauche inférieur et se restreint aux notes moyennes d'une garance simple et d'un brun clair.

Par contre, c'est un rôle capital qu'assument les blancheurs du premier plan.

Cette page séduisante est signée et datée 1625. Elle répond au goût si marqué du maître pour l'observation et la représentation des animaux.

Aussi bien retrouvons-nous quelques-uns des nôtres en d'autres parties de son œuvre. Le grand épagneul, à l'extrême gauche, figure dans deux compositions antérieures à la nôtre de sept à huit années, l'*Adoration des bergers*, du musée d'Anvers (n° 221) et celle du musée de Lyon (n° 131). Le groupe des deux lévriers debout reparaît identique, mais inversé, dans un tableau du musée de Bruxelles, *Eliezer et Rebecca à la fontaine* (n° 239).

Notons encore que le paysage est tout à fait dans la note de celui du *Statère dans la bouche du poisson*, n° 1316 d'Amsterdam, et que le piqueur est proche parent d'un triton du *Triomphe d'Amphitrite*, dans la galerie d'Arenberg, à Bruxelles.

PL. 20. — **425.** Toile. H. 0.80 — L. 1.21.

Acheté en 1881. — Provient de la collection Tence à Lille; celle-ci l'avait acquis du cabinet de M. du Bosquiel, qui habitait Lille au début du XIXe siècle. Le tableau porte un cachet de cire aux armes de la maison royale de France.

ECHANTILLONNAGE. PIQUEUR : *chair* rubiconde ; *blouse* garance ; *bottes*, gris jaune de Naples ; *béret* diapré de bleu lilas, de rouge vineux, de jaunâtre (*dans les clairs*) ; *dépassements de linge*, blanc ; *cornet*, cuivre jaune.— CHIENS : *premier à gauche*, blanc et brun ; *lévrier assis*, blanc taché de jaune de Naples bruni ; *épagneul couché*, blanc et brun ; *lévrier de profil*, blanc ; *lévrier de trois quarts*, blanc taché de jaune de Naples bruni ; *lévrier vu de dos*, gris souris taché de blanc ; *chien assis à sa droite*, brun clair et blanc ; *le dernier à droite*, blanc et brun clair. — TERRAIN : *premier plan*, vert de gris éteint, brunissant dans les ombres ; *les parties à contre-jour*, vert de gris frais *dans les clairs* ; émeraude claire *aux tons moyens* ; vert roussi aux ombres ; *lointain* bleuâtre ; *tertre au premier plan à gauche*, vert de gris piqué de jaune ; *butte au pied de deux arbres entrecroisés*, jaune orangé ; *hauteurs à droite*, vert de gris piqué de jaune, avec taches de jaune orangé et d'ocre orangeâtre. — EAU, gris lilacé, azur chaud, vert de gris jaunissant. — ARBRES : *tronc à l'extrême droite*, brun rougeâtre et ocre orangeâtre chaud; *feuillages à contre jour*, émeraude claire, passant au vert de gris dans les clairs et au roux dans les ombres ; *feuillages éclairés*, vert de gris piqué de jaune. — CIEL : *zénith*, azur chaud : *horizon*, azur pâle ; *nuées*, chrome doré dans les clairs, gris lilacé dans les ombres.

J. JOR fec
1625

29

J. JORDAENS

ÉTUDE DE VACHES



TUDE magistrale, spécimen typique du métier d'un maître peintre.

Cela donne l'impression, joyeuse et excitante, d'avoir été enlevé à la minute par la course rapide et sûre d'une brosse puissante, experte à manifester la forme et le relief rien que par le sens et l'amplitude de ses mouvements, rien que par une attention méthodique à varier la densité et l'épaisseur de la matière.

En même temps, le regard se plaît à caresser une substance onctueuse et l'œil jouit à savourer une harmonie qui, sur la robe des bêtes nuance avec finesse une gamme de bis normaux, de bis jaunâtres, de bis roussis, de bis pourprés, la rehausse par le contraste d'azur clair et de vert bleu chaud et la relève de la vivacité de blancheurs franches ou crémeuses.

Cette ébauche, dont le support a été agrandi vers le haut et vers la droite (la suture est visible sur la reproduction), est bien de la main de Jordaens.

Nous connaissons au moins un exemple de son utilisation. En effet, sur un tableau du maître représentant *Moïse frappant le rocher*, récemment transféré de l'hôtel du commandant de corps d'armée à Cassel dans le musée de la ville, nous avons reconnu le groupe des trois vaches du plan supérieur. Elles figurent dans l'angle droit inférieur de la composition et, coïncidence singulière,

la dernière à droite est au ras du cadre, comme à Lille elle est à la ligne de la couture. Elles ne se distinguent des nôtres que par une moindre qualité d'exécution et par deux variantes : la bête en avant tourne la tête vers le spectateur et celle de droite a la sienne levée.

Pl. 21. — **422.** Toile. H. 0.66 — L. 0.82

Achete en 1837

[illegible]. Vaches : *au premier plan, celle de gauche*, bis pourpré ; *celle de droite*, bis. *Deuxième plan, de gauche à droite*, bis jaunâtre et blanc ; roux clair et blanc ; roux clair et blanc. — Terrain : *premier plan*, gris ocreux et vert de gris ; *deuxième plan*, vert bleu très chaud. — Ciel : *horizon, à gauche*, gris jaunâtre ; *à droite*, blanc crémeux ; *zénith*, azur clair.



30

J. JORDAENS

RETOUR DE L'ENFANT PRODIGUE



Nous avons beaucoup d'estime pour ce tableau. Sa composition nous paraît pittoresque et dramatique ; son exécution, un peu sommaire par endroits comme si l'artiste n'y avait pas mis la dernière main, a le charme de l'aisance ; la peinture est harmonieuse, riche en atmosphère, avec d'excellents morceaux de couleur et de métier.

La palette n'est pas celle qu'évoque d'abord l'idée de l'art de Jordaens, car elle est pauvre en rouge, riche en jaune, dominée par le blanc et le bleu.

Le centre optique, qui offre l'avantage de coïncider avec le centre d'intérêt car il correspond au père et à la mère, est l'ensemble de blancs constitué par les chevaux, le chien, le voile de la femme, la chevelure et la barbe de l'homme. L'intensité de son pouvoir rayonnant résulte à la fois de ses dimensions et de la magnifique qualité de la robe satinée, à reflets bleuâtres, des deux chevaux. En outre, le blanc a des ramifications dans tous les sens : vers la droite, c'est une chaîne de blancheurs franches, éteintes ou crémeuses fournies par les grandes clartés du bras et de l'épaule de l'Enfant prodigue, les chemises des femmes et les taches sur le pelage des vaches ; en haut, ce sont les bords illuminés des nuages ; dans l'angle gauche inférieur, c'est le linge de la femme à terre.

Libéré de la domination du blanc, le regard se trouve disputé par du bleu et par du jaune.

Le bleu tient, lui aussi, toutes les zones de la toile : la supérieure, par les

parties de ciel nettes de nuées ; celle du bas, par la mare du premier plan ; la médiane, grâce, d'un côté, aux tabliers des deux laitières et, de l'autre, au costume du valet sur la meule, à une étoffe de la servante à genoux et à la draperie de l'Enfant, qui sont comme les sommets d'un triangle circonscrit à l'îlot des blancs. Ajoutons que la teinte des verdures tire nettement sur le bleu.

La distribution du jaune est symétrique. A gauche, les ocres orangeâtres d'un feuillage automnal, le jaune de la paille, le gris jaunâtre de la peau des porcs font cercle autour de la grande tache blanche ; sur la droite, la note est donnée par la nuance jaune bis d'une vache en arrière-plan, tandis qu'aux deux extrémités de la composition reluit le métal d'un pot de cuivre.

Quelques parcelles de rouge, dispersées à de longs intervalles, introduisent un peu de chaleur, mais très tempérée ; son degré ne dépasse pas, à gauche, celui d'un rose pourpre clair et d'un pourpre sali, le premier sur le vêtement du père, le second sur le corsage de la femme agenouillée ; à droite, celui d'un vermillon sombre, sur la jupe de la laitière, et d'un alezan brûlé sur la vache qui broute.

Notre tableau est allié à plusieurs œuvres de JORDAENS. Dans *l'Enfant prodigue*, du musée de Dresde (n° 1011), composition de plus grandes dimensions, mais de qualité picturale inférieure, nous reconnaissons notre cheval de droite, identique jusqu'à la bride comprise, notre chien, le personnage de la laitière avec un vase sur la tête, le motif du pot dans les bras de la mère. Une esquisse du même sujet, au musée de Bruxelles (n° 718) réédite le parti du père et de la mère sur une hauteur, la pose et le geste de l'Enfant. Dans l'*Enfant prodigue à la fontaine* (1640), de la collection Steengracht à La Haye, on retrouve notre mère et notre porteuse de lait. La robe satinée de nos chevaux trahit le même pinceau que les coursiers marins du *Triomphe d'Amphitrite*, dans la galerie d'Arenberg, à Bruxelles.

PL. 22. — **420.** Toile. H. 1.67 — L. 2.25.

Achete en 1860, à la vente de la galerie lilloise de Tencé père.

ÉCHANTILLONNAGE. ENFANT PRODIGUE : *draperie*, gris lilacé sale. — PÈRE : *cheveux et barbe*, blancs ; *vêtement*, rose pourpre clair. — MÈRE : *voile*, blanc. — DOMESTIQUE : *costume*, outremer cobalt clair.— FEMME A GENOUX : *chemise* blanche ; *corsage*, pourpre sali ; *tablier*, outremer sombre. — LAITIÈRE DE GAUCHE : *chemise*, blanc bleuâtre ; *jupe*, gris jaunâtre ; *tablier*, bleu céleste clair. — LAITIÈRE DE DROITE : *chemise*, blanc bleuâtre ; *jupe*, garance sombre ; *tablier*, outremer clair. — HOMME A DROITE : *costume*, gris vert bleu.— CHEVAUX, blanc satiné à reflets bleuâtres.— CHIEN, blanc et brun.— VACHES : *de gauche à droite :* bai orangé ; bai ; blanc et bai ; brun ; alezan brûlé ; jaune bis. — PORCS, gris jaune, gris pourpre, gris et noir.— TERRAIN : *herbe*, vert vert de gris. *Mare*, bleu vert. — ARBRES, idem ; *ceux de gauche*, ocre orangée claire et vert de gris ; *au-dessus des vaches*, feuille morte décolorée ; *hautes frondaisons*, vert de gris très chaud.— CIEL : *entre les arbres*, azur engrisé ; *au-dessus*, azur normal ; *nuées*, blanc cremeux rosâtre.

31

A. VAN DIJCK

LE CALVAIRE



Ni religieuse, ni idéale, rien qu'humaine, mais profondément, l'inspiration de cette œuvre superbe est toute pathétique, toute dramatique.

Tout y vise à l'effet : conception, composition, pantomime, éclairage, coloris.

Déjà le choix de l'instant est fait pour impressionner. Le crime est consommé : ennemis et badauds s'en sont allés ; sur une dernière insulte, autorités et bourreaux s'éloignent ; sur la butte sinistre, les proches, délivrés des curiosités hostiles, s'abandonnent à leur douleur.

En même temps, l'œil est frappé par la mise en scène de cette ordonnance asymétrique qui a planté la croix de côté et opposé un grand vide à une masse compacte. L'arrangement est d'ailleurs ingénieux. La troupe lointaine fournit le contrepoids nécessaire au groupe des personnages du premier plan; ceux-ci, par le sens de leur attitude, de leurs gestes, de leur mimique et par la direction des accidents de leurs draperies, constituent trois chaînes principales qui, d'une part, rattachent l'étroite verticale du gibet et du Christ à la base et à la bordure de droite et, de l'autre, forcent l'ascension du regard vers le centre d'intérêt. Sur la gauche, l'échelle, le mouvement de l'homme qui se retourne et son bras levé rendent le même service.

Des corps jetés, courbés, cambrés en arrière ; des têtes en l'air, des prunelles levées, des yeux rougis, des mains tendues et convulsées poursuivent

et réalisent une vivacité d'expression qui, pour un peu, deviendrait déclamatoire, mais ne laisse pas d'être émouvante, vraisemblable et exacte.

L'artiste a su exploiter l'indication donnée par le récit évangélique d'un obscurcissement miraculeux du soleil. En effet, par une brèche aux nuées, il a ménagé une fusée de lumière qui, sans parler des piquants effets de contre-jour qu'elle excite, offre le double avantage de mettre Jésus en pleine évidence et de suggérer l'idée de l'union du ciel et du crucifié.

Dessin et couleur vont de pair.

Le Christ est un morceau de nu magnifique, détaillé avec le plus grand soin, nuancé avec la dernière finesse et, pour être discrète, la notation des signes de l'état cadavérique n'en est pas moins sincère et véridique. Le torse, en particulier, est une pure merveille, surtout dans la région du flanc droit et de l'aisselle. Le modelé des autres figures est moins serré, mais il marque et caractérise l'essentiel. Dans les grandes ombres, les chairs présentent ce rougeoiement très prononcé qui est un des traits distinctifs du style de Van Dijck.

Le souci de la beauté est manifeste : les visages sont agréables ; celui du Christ a de la noblesse et son corps est bien fait. Malgré qu'elles soient un peu théâtrales, les poses sont élégantes et les draperies arrangées avec goût. L'ensemble est très décoratif et, si on lui restituait les conditions d'exposition pompeuse en vue desquelles il fut conçu, il aurait superbe tournure.

La peinture est tout à fait séduisante, riche, chaude, harmonieuse.

Le coloris est à base de jaune et de bleu.

Il a pour clef la splendeur du manteau de Madeleine, teint d'un jaune de Naples légèrement ocré dans les ombres qu'exaltent, d'une part, le noir des ornements brochés et le vermillon cramoisi du manteau de Saint Jean et que contrastent, de l'autre, les bleus inclus dans le pourpre violet du corsage de la Sainte et dans le gris de lin chaud des étoffes de la Vierge. Un second pôle est constitué par le jaune un peu orangé de l'éclaircie dans le ciel : il est relié au premier plan par la chaîne que forment l'auréole de Jésus, les nuances de cire éparses sur son corps et les ocres roses des chairs de Madeleine. Enfin, la note est reprise en sourdine par la couleur crème très jaunâtre de la croupe du cheval.

La gamme de jaune, de bleu et de rouge que nous venons de reconnaître au premier plan et que l'œil perçoit de prime abord, reparaît plusieurs fois. A l'élément jaune que nous avons noté sur la tête du Christ, dans le ciel et dans le groupe des exécuteurs, s'associent respectivement : le gris bleuâtre de la peau morte et le rouge du sang et des ombres du cou ; le gris bleuté des nuées et le pourpre du soleil ; le gris bleu de l'homme à gauche du cheval et le vermillon de celui à droite.

Le linge de Jésus et les parties visibles de la chemise de Madeleine piquent deux blancheurs éclatantes, auxquelles répondent comme des échos assourdis la blancheur éteinte de l'écriteau de la croix et du turban du cavalier : les unes et les autres tranchent nettement sur du sombre. De même, les têtes de la Vierge et de Saint Jean sont mises en vedette par le noir du voile de la première et par le bleu très chaud de la tunique du second.

L'exécution est magistrale, ferme et souple. La matière est nourrie, mais peu accidentée.

Ce *Calvaire* réunit tous les caractères de la deuxième manière flamande de VAN DIJCK, vers 1630.

Nous le considérons comme le chef-d'œuvre de l'artiste dans le genre historique. En particulier, il éclipse les compositions exécutées sur le même sujet et dans des proportions semblables, qu'on voit au musée d'Anvers (n° 401), dans l'église Notre-Dame de Termonde, à Saint-Rombaut de Malines, à Saint-Michel de Gand. La première est, la figure de Sainte Catherine exceptée, une peinture médiocre, lâchée, sourde et froide avec un ciel détestable. En dépit de la belle qualité du corps de leur Christ, les trois autres sont, à tous égards, inférieurs à notre pièce. Le tableau de Termonde est mal ordonné ; son ciel est plat et sans caractère, son harmonie laisse à désirer. Celui de Malines est moins expressif et moins coloré que le nôtre, dont la toile de Gand approchait, sans doute, avant les dégradations qui ont ruiné sa couleur.

Le *Calvaire* de Lille est apparenté à plusieurs productions du maître.

Les traits de son Christ sont ceux du *Christ au roseau*, gravé par l'artiste. La Vierge est du même type que celles de la *Pieta* du Prado (n° 1333), de la *Pieta* de Munich (n° 830), de la *Vierge aux perdrix* de l'Ermitage (n° 603). Le geste de sa main est réédité par les Vierges des œuvres précitées de Munich et de Madrid et de la *Pieta* d'Anvers (n° 403) ; celui de sa main gauche par la Madeleine de la pièce du Prado ; l'un et l'autre, par le bienheureux, dans l'*Apparition de la Vierge à Hermann Joseph* (1630), au musée de Vienne (n° 1039). Saint Jean est le sosie du personnage qui tient le même rôle dans la *Pieta* de Berlin (n° 778). Le mouvement des bras de Madeleine est semblable dans le tableau de Malines. Quant au style, il est exactement celui du *Christ au denier* du Palais Bianco à Gênes, et tout à fait dans la note de celui des *Pieta* de Berlin et du Prado.

Notre peinture trahit deux influences, celle de Rubens qui se manifeste plus ou moins dans toutes les compositions historiques de Van Dijck et celle de Titien, que dénoncent des analogies évidentes : tel le parti-pris de la mise en scène ; telle la ressemblance du type du Christ avec celui que préféra le

maître vénitien et que Van Dijck avait d'ailleurs croqué sur son album; telle encore la parenté frappante de Saint Jean avec le même apôtre dans la *Mise au tombeau* de Titien, au Louvre.

Pl. 23. — **286.** Toile. H. 4.00 — L. 2.45

Provient de l'église des Récollets à Lille, dont il décora le maître-autel jusqu'à la Révolution.

En 1784, le comte d'Angiviller essaya d'en obtenir la cession au roi. Il reçut des Récollets la réponse suivante... « Ce tableau nous a été donné par une des familles les plus respectables de la province, à condition qu'il ne sortirait jamais de nos mains... Il fait l'admiration des étrangers, ainsi que le modèle des élèves de l'Académie de peinture de cette ville. Aussi est-ce avec tous les soins possibles que nous conservons ce dépôt précieux »

[illegible] Christ : *cheveux et barbe*, châtain sombre; *sur le corps, des plaques* de gris bleu et de gris verdâtres. — Vierge : *visage*, livide; *draperie*, gris bleu de lin chaud; *voile*, noir. — Madeleine : *cheveux*, blond chaud tirant sur le roux; *corsage*, pourpre violet sombre; *manteau*, jaune de Naples, chrome dans les clairs, ocré dans les ombres; *broché* noir. — Saint Jean : *visage*, un peu rougeâtre; *cheveux*, châtains; *tunique*, bleu de roi très sombre; *manteau*, vermillon cramoisi. — Femme a droite : *voile*, noir. — Groupe du fond : *cheval*, blanc très crémeux dans les clairs, gris bleuté ailleurs; *cavalier*, brun pourpre noirâtre; *turban*, blanc éteint. *L'homme qui se retourne*, vermillon; *celui à gauche du cheval*, gris lilacé. — Sol, gris ocré *et* gris verdâtre; *plantes*, vert de gris sombre — Ciel : *nuées*, gris bleuâtre; *soleil*, pourpre; *éclaircie*, jaune orangé *et* blanc crémeux.



32

A. VAN DIJCK

MIRACLE DE SAINT ANTOINE DE PADOUE



E la légende une partie seulement subsiste dans la traduction plastique. Une sorte de pari aurait mis aux prises le Saint et un négateur de la présence réelle : une hostie ayant été proposée à un mulet affamé en même temps que lui était offert de la nourriture, il aurait incliné la tête et se serait jeté à genoux : et l'hérétique aurait cru (*Acta Sanctorum*, Juin, t. II). Or, si notre tableau donne bien l'idée du triomphe de l'Eucharistie, il n'évoque nullement l'épreuve qui nous est rapportée.

La composition est très centrée : la convergence des lignes, le concours des gestes et des expressions, conspirent à mettre l'hostie en évidence. Par contre, l'étalage des mains ne laisse pas d'être agaçant. Le visage du Saint annonce un portrait.

Le coloris est chaud et harmonieux, dans une tonalité un peu sourde.

Son aspect résulte de la prédominance de jaunes et de bleus rompus ou rabattus. D'un côté, de larges étendues d'ocres brunâtres, des surfaces moindres, mais encore considérables d'ocre hâlée et d'orangé sali ; de l'autre, un peu de bleu de roi, beaucoup de gris bleu, lilacé, argenté. Une seule tache de rouge, assez grande il est vrai, faite de garance carminée, joue avec pas mal de vert brunâtre. Des blancs crémeux ou salis complètent la palette.

A eux seuls, les gestes commanderaient l'attribution du tableau. D'autre part, sa tournure, la chaleur relative de son coloris localisent son exécution vers 1630. Aussi bien, la tête du propriétaire du mulet réédite-t-elle les traits du bourreau du milieu dans l'*Erection de la croix*, à Notre-Dame de Courtrai, qui date de 1631.

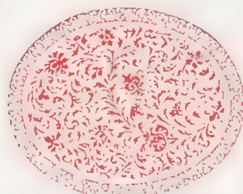
Le musée de Toulouse possède une réplique libre du même sujet (n° 20), qui montre le même Saint et le même animal, mais modifie tout le reste ; c'est d'ailleurs une peinture médiocre.

Un même modèle a servi pour le témoin jeune de notre scène et pour le pâtre à genoux dans l'*Adoration des bergers* qu'on voit à Saint-Paul d'Anvers.

P. 24. — **287.** Toile. H. 3.25 — L. 2.12.

Provient de l'église des Récollets à Lille, où elle décorait un autel à la droite du chœur.

[illegible] SAINT : *robe*, bure ; *étole*, or chaud. — HOMME A GENOUX : *draperie*, gris lilacé ; *manteau*, ocre orangée. — JEUNE HOMME : *costume*, bleu de roi chaud. — HOMME DEBOUT : *vêtement*, garance carminée ; *manches*, gris lilas chaud. — CHAIRS, ocre hâlée. — ARBRES : *écorce*, gris argenté ; *feuillage*, vert brun clair *et* vert de gris. — VÉGÉTATION DU SOL, vert brunâtre chaud. — CIEL, crémeux et gris bleu.



33

A. VAN DIJCK

MARIE DE MÉDICIS



Bon portrait, agréable peinture, tableau un peu fatigué.

L'imitation s'y montre indifférente au détail, mais soucieuse du caractère.

Les chairs sont modelées en gros, au moyen de gris tirant sur le brun ; les mains sont très soignées, avec des passages très fins sur leur revers. Les lingeries sont fort réussies, légères et transparentes.

D'ensemble, l'effigie a grande tournure. La physionomie exprime bien le naturel sec, hautain, autoritaire que révèle l'histoire, et l'œil un peu rêveur trahit les préoccupations de l'ambitieuse vaincue et de l'exilée qu'était alors le modèle. Il n'est pas jusqu'au paysage qui ne se trouve à l'unisson par son éclairage de fin de journée et par l'aspect tourmenté de son ciel nuageux.

L'harmonie n'est pas moins convenable. Chaude, sombre, elle reçoit le ton du noir du costume, avec lequel elle accorde la teinte du col et des manchettes engrisée par le dessous, l'apparence enfumée du ciel et la nuance fauve assombrie du drap d'or de la tenture et de la table. Elle ne s'anime un peu que dans les orangés de l'horizon, aux jaunes d'or des clairs du tapis et de la couronne, aux blancheurs des pierreries de cette dernière, enfin au rose carminé des fleurs.

La matière est mince et plane, la facture très large.

Au total, beaucoup de distinction et de cachet.

Aussi bien, si nous en croyons le sieur de la Serre, auteur de l'*Histoire curieuse de tout ce qui s'est passé à l'entrée de la Reine mère du roy très chrestien dans les villes des Pays-Bas*, Van Dijck aurait « remporté le prix sur tous les plus grands peintres qui, d'une main toujours trop hardie, ont osé tirer la reine ». C'est à Anvers, — la vue de la ville qu'on reconnaît au fond en témoignerait au besoin — durant le séjour qu'elle y fit, après sa sortie de France, en 1631, que Marie de Médicis se fit peindre par le maître.

De ce portrait, il existe plusieurs exemplaires avec plus ou moins de variantes. Celui de Lille est évidemment l'original : outre qu'il a pour lui de provenir des collections de la maison royale de France, il tranche trop par la qualité pour que le doute soit permis.

A la copie du musée de Schwerin (nº 319), il manque la partie droite de la toile à la suite de la main. Celle de la galerie du château de Schleissheim (nº 1034), attribuée à Joost van Egmont, est si réduite en largeur que c'est l'autre dimension qui l'emporte, d'ailleurs voisine de la correspondante à Lille. Celle du musée Mesdag, à La Haye, est tout à fait médiocre.

La Pinacothèque de Munich conserve une excellente réduction en grisaille (nº 851), arrangée pour être gravée dans les *Icones principum...*; l'adoption d'un format en hauteur y a introduit quelques modifications : le bras gauche est pendant, le nombre des fleurs a été augmenté, la couronne figure à droite, en haut.

L'inventaire des biens de Charles I mentionne un *Portrait de Marie de Médicis* représentée assise, vêtue de noir, un bouquet de roses dans la main.

[illegible] 25. — **289.** Toile. H. 1.09 — L. 1.24.

Donné par l'État en 1801. Provient du château de Versailles. Il figure, avec le nº 352 dans l'inventaire dressé par Lebrun, en 1683 ; nous savons qu'il était en 1695 dans la chambre du roi, en 1710 dans son grand appartement, en 1752 de nouveau dans sa chambre ; qu'en 1698 il fut désigné comme devant être rentoilé et qu'il subit un nettoyage en 1755. (Cf. Nic. Bailly, *Inventaire des tableaux du Roy*, publié par F. Engerand, p. 255)

Gravé, avec variantes, par P. Pontius.

Échantillonnage. Reine : *yeux* bruns; *cheveux*, blond cendré chaud ; *costume* noir; *col et manchettes*, linon blanc bleuâtre ; *sur la coiffure, bout de voile* noir ; *rosette au corsage*, noire ; *boucles d'oreilles*, noires ; *fleurs*, roses rose carminé, *à feuilles* vert bleu sombre. — Tentures et *tapis*, jaune d'or feuille morte *à fleurs de lys* noires ; jaune d'or *dans les grands clairs*. — Couronne, or fauve, *avec pierreries* blanches. — Paysage : *eau*, vert de gris sombre ; *ciel au-dessus de la ville*, jaune aurore chaud, *avec des bandes* de bleu engrisé. *A mi-hauteur, une tache* d'azur chaud *et une autre* d'aurore sale. *Le reste, nuage* gris, avec des ombres vert cendré sombre.

34

A. VAN DIJCK

PORTRAIT D'UNE DAME AGÉE



cette image on voudrait l'accompagnement d'un bout de biographie, tout au moins d'une fiche d'état-civil : tant elle est expressive de caractère et de personnalité !

Avec une rare puissance d'investigation et de traduction, l'artiste a su définir la particularité physique et la signification morale de cette physionomie antipathique, mais impressionnante, de ce front étroit, de ces tempes creuses, de ces sourcils froncés, de cet œil inquisiteur et dur, de ces narines pincées, de ces lèvres minces et serrées.

Une imitation scrupuleuse a détaillé les menus accidents de la forme, noté les affleurements du réseau sanguin, la fermeté d'une peau parcheminée, la consistance des parties cartilagineuses, le miroitement des régions huileuses de l'épiderme, la rougeur des paupières.

La supériorité de l'art se révèle par la façon dont il a triomphé de la difficulté créée par la nécessité d'enlever ce visage d'une pâleur nacrée sur la noirceur du fond et sur la blancheur de la fraise. Effectivement, le côté droit de la tête tourne, grâce à l'artifice à peine perceptible d'un chevauchement de sa teinte et de celles qui l'avoisinent. D'égales preuves de pouvoir sont constituées par la merveilleuse analyse des mouvements du relief aux poches sous les yeux, au passage du front à la tempe et de la pommette à la joue, aux saillants de la musculature de la machoire.

Le modelé est d'un vrai peintre. Conçu en clarté, cherché au moyen d'une fine progression de brumes grisâtres, à peine brunies aux plus fortes ombres, il distingue et fixe les reflets divers de la fraise sur la figure et, détail à retenir, il anime l'obscurité extrême du dessous du menton par une traînée de rouge.

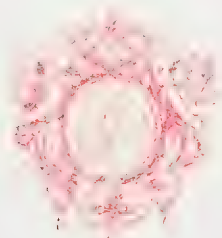
L'exécution est magistrale. Un pinceau très sûr, très appliqué, mais de l'allure la plus aisée, a d'abord établi les grandes teintes en étalant une substance consistante mais fluide ; puis, aux reliefs, il les a tachées ou balafrées de matière légère ; un seul empâtement, filé sur l'arête des plis de la fraise. Il convient d'observer que la disparition complète du vernis a privé la peinture d'une partie de son enveloppe.

Nous conservons l'attribution à Van Dijck proposée par le catalogue. Nous ne voyons, en effet, personne d'autre à qui faire honneur de ce chef-d'œuvre. D'ailleurs, pour ne pas être de ceux dont il a marque la majeure partie de sa production, les caractères de notre peinture ne sont pas étrangers à son style. Nous ne parlons pas de la mise en cadre, du port de tête, de la direction du regard, qui sont communs à un grand nombre de ses portraits, mais bien de cette analyse si consciencieuse et de cette facture si serrée. Or, pour nous en tenir à quelques exemples, nous retrouvons l'une et l'autre dans le beau *Portrait d'ecclesiastique*, de la galerie Liechtenstein (n° 73) ; dans l'effigie de la *Femme de Philippe le Roy* (1631), conservée par la collection Wallace (n° 79) ; dans un *Portrait de gentilhomme*, de la galerie Durazzo-Pallavicini à Gènes (II[e] salle).

P. 2r — **288.** Toile. H. 0.60 — L. 0.55.

Provenance inconnue

Figure : *cheveux* noirs ; *peau* d'une pâleur nacrée ; *paupières* rouges. — Costume, noir ; *croix*, or avec des parties d'émail rouge. — Fond, vert noirâtre.



35

A. VAN UTRECHT

COMBAT DE COQS



EMARQUABLE peinture que recommandent la vérité des formes et des colorations, la justesse caractéristique des poses et des gestes, le goût de l'arrangement, la chaleur et l'accord de l'harmonie, mais qui souffre d'un obscurcissement de son vernis.

Son effet tient, pour une bonne part, à la prépondérance et à la qualité des jaunes qui s'y trouvent semés, par taches assez amples, à intervalles à peu près égaux. Ils ont pour clef une magnifique ocre fauve à reflets d'or, posée sur les deux coqs, à laquelle font cortège des ocres brunies, des jaunes d'or pâles, de l'orangé, des gris jaunâtres. Des parcelles de vermillon jouent avec eux. Les uns et les autres bénéficient du soutien que leur prêtent de très beaux noirs et des gris verdâtres. Des touches de blanc, habilement distribuées, avivent les couleurs et corsent l'ensemble.

Entré au musée sous le nom de Hondecoeter, ce tableau a été attribué à A. VAN UTRECHT par le conservateur Reynart. Avec raison, car autant ses caractères sont étrangers à l'art de l'animalier hollandais, autant ils correspondent à ceux que manifestent des œuvres authentiques du second, comme, par exemple, le *Marchand de comestibles*, du musée de Bruxelles (n° 476), signé et daté 1637, où le travail des plumes et la palette sont exactement les

mêmes. Notre pièce est encore proche parente d'un *Etal de gibier mort*, au musée d'Anvers (n° 478).

PL 27 — **774.** Toile. H. 1.00 — L. 1.67

Donné par l'Etat en 1801

[illegible] VOLATILES (*de gauche à droite*) : *poule*, jaune d'or pâle ; *poussin*, gris jaunâtre *et* gris pourpre ; *coq*, noir, tache de jaune d'or fauve *sur l'aile* ; du blanc *à la joue*. — POULE, blanche. — POUSSIN, blanc sale et gris bistré. — POULE, noire ; *tête*, rouge éteint ; du blanc *au bord de l'aile*. — COQ, noir, jaune d'or feu, rouge, blanc. — POULE, blanche ; *cou*, jaune d'or pâle ; *tête*, rouge ; *queue*, gris bleuissant. — POULES FAISANES, ocre feu et *lisérés* noir. — POULES EN ARRIÈRE-PLAN, jaune rabattu ; *tête*, rougeâtre. — PLUMES : *entre les deux coqs*, rouge ; *en avant*, blanche et noire. — SOL, gris verdâtre et roux. — ARBRES DANS LE FOND, vert de gris. — FOURRAGE, gris paille et verdâtre. — CIEL, bleu pâle ; *nuage*, orange.



36

P. VAN AVONT ET J. BRUEGHEL II

SAINTE FAMILLE



OLI tableau qui plaît par la grâce des attitudes et la gentillesse des figures (celle de la Vierge est ravissante); par l'agrément d'un paysage riant, encore qu'un peu conventionnel; par le charme d'un coloris clair et pimpant; enfin, par la coquetterie d'une exécution assez mignarde.

Plutôt sommaire dans l'image des corps dont le modelé par ombres gris verdâtres est à peine nuancé, le dessin serre d'assez près la partie nature.

La dominante de l'harmonie est rouge. Elle a pour clef, sur la robe de la Vierge, un cramoisi léger, blanchissant aux grandes lumières, qu'accompagnent d'assez nombreuses taches de rose réparties dans son voisinage, des orangés purs ou pâles et des gris pourpres.

C'est également sur la Madone que se trouve le nœud d'une seconde gamme qui associe des radiations bleues et vertes. En effet, à l'outremer chaud de son manteau répondent le bleu doux du ciel, les verts de gris bleutés de la végétation des plans médians et lointains, le lilas de la tunique de Joseph et d'une tulipe de l'avant-scène. Les verts cendrés des feuillages proches ménagent une transition vers une forte note de vert chaud dans l'angle inférieur de gauche. L'apparence bleue de cette série est d'ailleurs accentuée par une assez forte proportion de jaune: ocré, bis, crémeux, grisâtre. Des blancs piquent leurs vivacités sur le groupe de la Vierge et de l'Enfant.

La notice du catalogue, relative à ce tableau, contient deux erreurs. Elle nomme comme ses auteurs Jan Brueghel I de Velours et H. van Balen. Or, c'est à JAN BRUEGHEL II qu'il faut faire honneur du paysage et c'est à PEETER VAN AVONT qu'il convient de restituer la paternité des figures.

Une confrontation de notre pièce avec les deux *Sainte Famille* de la galerie de Vienne (n°s 992 et 993), toutes deux signées P. van Avont, aboutit aux constatations suivantes. Les traits de notre Vierge sont communs aux madones de ces deux compositions, et celle du n° 993 réédite la position et le geste de sa main gauche; Jésus et Jean révèlent le même modèle que l'Enfant et le Précurseur du n° 993; Joseph est le double du même personnage dans le n° 992; de part et d'autre, c'est le même agneau; la coloration des vêtements de Marie et de Joseph est semblable et symétrique. Enfin, le paysage du n° 992 est exactement dans la note de celui de Lille et il présente, aux mêmes places, nos roses et nos tulipes; or, il est de J. Brueghel II [1]. Ajoutons que dans une autre œuvre signée, une *Sainte Famille*, de la galerie Liechtenstein (n° 575), la Vierge répète le geste du bras et de la main gauche de la nôtre.

Notre peinture est à rapprocher de plusieurs autres, comme elle dépourvues de signature, mais marquées des mêmes caractéristiques. Dans une *Sainte Famille* du musée de Besançon (n° 53), attribuée à « J. Breughel », on reconnait les types de la Madone, de l'Enfant et du Précurseur, les roses et les tulipes, l'échantillonnage des couleurs du costume de Marie et de Joseph, enfin le coloris et le style. Des répétitions semblables se découvrent dans des compositions sur le même thème exposées à Glasgow (n° 65), avec attribution à Van Balen; à Oldenburg (n° 128), cataloguée « École de Rubens »; à l'Ermitage (n° 500), restituée à Van Avont; au musée de Naples (n° 84573 de l'inventaire). A Dijon, une *Annonciation* (n° 89), étiquetée Van Balen, montre notre Vierge, habillée de même, et nos fleurs aux mêmes endroits.

[1] Cf. Gust. Glück, *Aus Rubens' Zeit und Schule* (Jahrb. der Kunsthist. Sammlungen... Vienne, 1903, I, p. 25).

[illegible] — 116. Chêne. H. 0.55 — L. 0.41. — Figure à l'inventaire de 1795.

[illegible]TILLONNAGE. VIERGE : *cheveux*, blond cendré; *robe*, cramoisi très clair, blanchissant aux clairs; *manteau*, outremer chaud, *doublé* gris pourpre; *voile*, gris bis. — ENFANT : *cheveux*, blond cendré. — SAINT JEAN : *cheveux*, châtain clair; *tunique*, gris pourpre. — CHAIRS, roses. — SAINT JOSEPH : *tunique*, lilas; *manteau*, ocre. — MOUTON, crémeux bis. — FLEURS : *tulipes*, jaune, orange, lilas; *roses*, rose. — TERRAIN, gris jaunâtre. — VÉGÉTATION : *angle gauche*, vert chaud; *arbre à gauche*, vert cendré chaud *avec des parties* jaunâtres; *arbre à droite*, vert cendré; *les autres et le fond*, vert de gris bleuâtre. — CIEL, aurore, bleu pâle et crémeux.

37

STYLE DE BROUWER

AU CABARET



Les caractéristiques de cette peinture sont des plus nettes. Son aspect marque quelque chose d'ardent et d'énergique. Les figures frappent par le relief de leur forme et par l'accent de leur expression.

L'harmonie est très chaude, entièrement dominée par le puissant rayonnement d'une tonalité brune, transparente et lumineuse. Celle-ci résulte, d'abord de l'attribution d'un bon tiers de la palette à une sorte de bitume très roux ; de l'étalage, en premier plan, d'une ample tache de brun pourpre clair et d'une autre, plus restreinte mais multipliée par son brillant, de brun rouge ; de la présence de plusieurs parcelles de rose pourpre et de violet ; et aussi de la nuance ocrée de la plupart des éléments de la gamme des jaunes ; enfin, de l'action exaltante d'une chaîne de verts graves et vigoureux qui se développe de l'angle droit inférieur jusqu'au sommet par le pot debout, la culotte de l'homme, le tapis de la table et la clarté du fond.

Cependant, ce qu'il y a de plus typique, c'est le métier. Bien qu'il se montre partout décidé et expert, son application est inégale : certaines parties ne dépassent guère le degré d'une ébauche, tandis que d'autres sont très poussées ; de vastes étendues de frottis s'opposent à des régions d'empâtement relatif. Mais l'originalité principale réside dans un parti-pris d'accuser les sommets et les crêtes des reliefs au moyen de pâte blanche apposée en plaques ou traînée en filets.

L'identification de ce panneau, que le catalogue donne à Brouwer, est embarrassante.

D'ensemble, son style est bien celui du maître, la tournure de ses personnages, sa tonalité générale, la composition de sa palette, ses contrastes de substance fluide et frottée et de matière épaisse et appliquée, son travail des reliefs caractérisent les œuvres certaines de Brouwer. Même l'homme au verre compte un sosie dans l'*Intérieur de cabaret*, de la galerie de Dulwich (n° 108). Seulement, Brouwer finit plus, fait plus léger, plus transparent, et il teinte les accents ton sur ton.

Cependant il existe, au musée de Haarlem, pourvu d'une belle notoriété, un frère incontestable de notre tableau : c'est l'*Intérieur d'auberge*, coté n° 47. Celui-ci, en effet, appelle exactement les mêmes observations que le nôtre, en particulier, celles qui visent l'emploi d'empâtements blancs pour la représentation des accidents majeurs de la forme. En outre, il réédite le détail d'un homme fixant le spectateur et d'une femme à peine animée.

Cette pièce est cataloguée Brouwer, mais sa dénomination a été contestée. La délimitation de l'œuvre propre du maître est encore trop incertaine pour que le problème que pose notre pièce puisse être tranché. Aussi nous en tenons-nous à l'appellation prudente : Style de Brouwer.

— 104. Chêne. H. 0.40 — L. 0.33

Acquis en 1893.

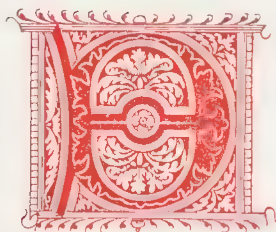
Homme au premier plan : *chair*, ocre, modelee en bistre ; *casaque et bonnet*, brun pourpre clair ; *doublure*, gris ocreux ; *gilet*, gris jaunâtre, blanc aux grands clairs ; *culotte*, vert émeraude cru ; *savates*, bitume roux. *La cruche*, ocre brune. — Homme a droite : *gilet*, jaune de Naples ocré ; *béret*, violet. — Homme a gauche : *casaque*, bistre *à manches* lilas ; *culotte*, rose pourpre ; *bonnet*, bitume roux. — Femme : *jupe*, rose pourpre ; *caraco*, jaune de Naples ocré ; *bonnet*, idem ; *pot*, brun pourpre éteint. — Objets : *tonneau*, bitume roux dégradé ; *le bac qui est dessus*, gris jaunâtre *Pot incliné*, vert anglais émaillé. *L'autre*, brun rouge émaillé. *Nappe*, vert de gris sombre ; *fromage*, gris ocreux. — Sol, gris jaunâtre. — Fond : *les parties sombres*, bitume roux ; *les claires*, gris olive



38

D. TÉNIERS LE JEUNE

TENTATION DE SAINT ANTOINE



Discrète et spirituelle, l'interprétation de l'artiste a évité la charge ordinaire aux « diableries » et insisté sur l'efficacité de la tentation, manifestée par l'attention que le Saint accorde à la courtisane. Aussi bien, celle-ci est-elle le personnage en vedette.

Le dessin est minutieux et délicat ; il détaille et précise sans lourdeur ni sécheresse. Les visages, modelés avec légèreté au moyen d'ombres bistrées, ont du caractère et de l'expression ; les gestes sont justes et significatifs.

L'harmonie est froide, en raison de la prédominance de gris nuancés de chrome, d'ocre, de bleu, de lilas, de pourpre, de rose, de vert ; mais elle est lumineuse et abonde en finesses exquises. La palette, on le voit, est variée ; néanmoins, c'est aux séries jaune et bleue qu'elle réserve la plus grande place.

D'accord avec la composition plastique, l'ordonnance en couleur distingue des zones obliques, relevées vers la droite, alternativement claires et chaudes. Une de la seconde catégorie, correspondant à une diagonale de la toile, sert, pour ainsi dire, d'axe à l'ensemble : elle comprend du brun roux, du vermillon franc, des terres d'ombre, des verts anglais et émeraude, enfin du noir. Dans l'angle supérieur de gauche, se développe une bordure de brun roux ; dans celui de droite en bas, se groupent des bruns roux et des gris pourpres.

Quant aux régions intermédiaires, elles appartiennent aux diverses variétés de gris coloré que nous avons énumérées et sont animées par quelques notes de chrome pâle, de saumon et de groseille.

Le rôle du blanc est notable : semées en arc depuis les nuées crémeuses de la gauche jusqu'à la coulée et au rejaillissement de l'eau et jusqu'au bouchon de papier de la bouteille à mi-hauteur à droite, ses taches accentuent la clarté du coloris en même temps que, par leur enchaînement, elles contribuent à l'unité d'impression.

La facture est précieuse, admirable de sûreté et de légèreté, mais un peu monotone.

La date de l'exécution de ce très bon spécimen de l'art de Téniers peut être déduite des observations suivantes. La courtisane est à l'effigie d'Anna Brueghel, la femme du maître, tout comme la tentatrice dans les répliques du même sujet à Berlin (n° 859), au Prado (n° 1754), à Bruxelles (n° 459) ou encore comme la femme qui flaire dans les *Cinq Sens*, à Bruxelles (n° 455) et la jeune mère dans le n° 218 de la Pinacothèque de Turin. Or, considérée en soi, notre figure annonce la trentaine bien sonnée ; d'autre part, comparée à sa similaire de Berlin, elle marque six à sept années de plus : comme Anna Brueghel compta trente ans en 1650 et mourut en 1655 et que le tableau de Berlin porte le millésime 1647, nous sommes conduits à localiser la confection de notre pièce vers 1654-55. Une confrontation de notre Saint Antoine avec l'*Abraham remerciant Dieu après le sacrifice* que possède le musée de Vienne (n° 1155), aboutit aux mêmes conclusions, car les deux visages se répètent.

Des nombreuses variantes exécutées par l'artiste sur ce thème, la plus voisine de la nôtre, pour la composition du moins, est celle de Berlin ; mais elle ne peut rivaliser pour le type du Saint qui est moins fin, ni pour le coloris qui est plus sourd, ni pour la touche qui est plus lourde. La scène de Dresde (n° 1079) est également apparentée et c'est un très bon morceau ; de même encore, le n° 1754 de Madrid. La peinture de Bruxelles est plus chaude ; celles de l'Ermitage (n° 671), de Dresde (n° 1082), du Prado (n°s 1755 et 1756) sont plus corsées et conçues en vue d'effets de clair obscur.

Quelques détails sont communs à notre œuvre et à diverses répliques. Ainsi, le diable déguisé en matrone ; les démons sous figure de crapaud, de bouc, de chien et l'église dans le fond apparaissent sur la toile de Berlin ; la conduite d'eau se voit à la même place sur le tableau du Prado (n° 1754) ; l'infernal joueur de clarinette, les cavaliers aériens, l'arrangement des livres, le motif de la cruche et des vases de terre se retrouvent presque partout.

PL. 28. — **751.** Chêne. H. 0.62 — L. 0.77.

Acquis en 1862. Provient de la vente Van den Schrieck, à Louvain.

ECHANTILLONNAGE. COURTISANE : *cheveux*, châtain clair ; *robe*, vermillon franc ; *robe par dessus*, noir à reflets bleus ; *le vin*, orangeâtre. — PAGE : *costume*, vert anglais chaud. — DIABLE MUSICIEN : *face*, gris jaunâtre ; *pantalon*, chrome ocré ; *veste*, vert émeraude ; *pèlerine et capuchon*, gris lilas ; *pipe*, blanche ; *instrument*, cuivre terni. — CRAPAUD, gris avec terre d'ombre. — FEMME : *caraco*, lilas rose ; *bonnet et tablier* blancs ; *jupe*, vert émeraude. — BOUC, gris lilas pourpré. — CHAUVE-SOURIS : *corps*, chrome rabattu ; *ailes*, gris avec terre d'ombre. — MONSTRE A DROITE DU SAINT, gris lilas pourpré. — SAINT : *manteau*, gris lilas ; *costume en dessous vu au genou*, gris lilas pourpré.— CAVALIER EN L'AIR, vert émeraude et vermillon ; *ses adversaires*, vert de gris. — DIABLES SORTANT DE LA MAISON, gris terre d'ombre et vert bronzé ; *le porc*, gris terre d'ombre. — CRUCHE ET VASE, brun roux de terre vernissée ; *poussin*, blanc avec crête rouge. — LIVRES : *fermés*, vieux parchemin et gris vert bleu ; *ouvert : tranche*, saumon. — CRANE, gris terreux. — CRUCIFIX, ivoire chaud. — BOUTEILLE : *vin*, groseille ; *bouchon*, papier blanc. — CONDUITE D'EAU, gris terre d'ombre. — SOL, ROCHER, MARCHES : *parties claires*, gris jaunâtre ; *parties ombrées*, gris lilas pourpré ; *parties obscures*, brun roux ; *accents aux grandes lumières*, chrome rabattu. *Eau*, gris verdâtre. — MAISON, terre d'ombre avec chrome *et parties* de gris bleu ; *toit*, gris terre d'ombre ; *porte*, brun roux. — VÉGÉTATION : *à droite*, gris rosâtre *de jeunes pousses*. *Au fond*, vert de gris pur ou cendré — EGLISE, gris jaune ; *toit*, gris rose. — CIEL, bleu pâle et *nuées* crémeuses.



39

J. D'ARTHOIS

ÉTANG A LA LISIÈRE D'UNE FORÊT



NE composition bien ordonnée, le sentiment de l'espace et de la lumière, des frondaisons caractérisées et de grande tournure, un beau ciel, une harmonie chaude et séduisante dans une tonalité très dorée font de cette peinture une très agréable chose, suffisamment vraisemblable et très décorative. On y voudrait toutefois plus de légèreté et de souplesse dans le traitement des feuillages.

Le tableau que nous reproduisons fait pendant à un autre qui ne le vaut pas, mais qui est signé.

Les figures paraissent de la main de Pierre Bout qui étoffa souvent les œuvres de D'ARTHOIS.

Cette vue d'une combe en terrain sablonneux, encadrée de haute futaie, avec ou sans étang, ouverte sur une perspective profonde, paraît avoir été un motif favori de l'artiste.

Des nombreuses variantes que nous avons vues, la plus voisine de notre pièce est la *Lisière de bois*, du musée de Bruxelles (n° 13), qui répète notre arrangement, mais inversé, avec des figurines toutes pareilles et dont le style est identique. La parenté est également étroite avec le n° 59 du

musée de Mayence et, tout au moins sous le rapport de la composition, avec le n° 1901 du Louvre.

N° 38 — 16. Toile. H. 0.59 — L. 0.85.

Mentionne par l'inventaire de 1795.

TERRAIN : *sol*, ocre claire *et* ocre grise ; *végétation : en premier plan*, vert végétal un peu sombre ; *lointain*, bleu chaud. — FEUILLAGES : *à gauche*, vert très bruni ; *à droite*, vert normal, tirant dans les clairs vers le jaune ou le gris. — CIEL, azur laiteux ; *nuages*, crème dorée. — FIGURES : *beaucoup de* rose carminé *et de* bleu céleste.



40

PEETER BOEL

VANITÉ !



ATURE « morte », impression de vie ! Car cet amas a des airs de grouillement ; car une apparence d'animation naît du relief des images, de l'éclat du coloris, de la puissance de la facture ; car, enfin, la composition veut et sait être significative.

En effet, le but de cet étalage de richesse et de beauté n'est pas seulement le plaisir des yeux ; il est aussi l'ébranlement de l'imagination et l'excitation de la pensée par l'évocation de l'idée de la vanité des choses. Or, celle-ci est nécessairement au bout de la contemplation parce qu'en quelque place qu'il aborde, le regard est forcé de monter jusqu'à ce crâne, qui couronne le tout.

La contrainte résulte à la fois de l'arabesque de la composition plastique et d'un artifice de la composition en couleur.

Au centre, par les orfèvreries au pied de la chaise, par le grand plat, par la couronne et le coussin, par le globe, l'hermine et le turban, s'allonge une avenue que notre œil ne saurait éviter. Elle est d'ailleurs doublée par les voies que tracent, à gauche, l'arête du sarcophage, la face éclairée du coffret et les figurines qui le surmontent ; à droite, le casque, les plumes, le rafraîchissoir, la statuette du cavalier et la mitre dont le fanon équivaut à un indicateur de direction.

En même temps, comme pour signaler et jalonner le chemin, des blancheurs s'égrènent depuis les paperasses en tout premier plan jusqu'au crâne.

Chaude autant que bigarrée, une opulente harmonie fait parade de jaunes et de rouges splendides : or clair et fauve, blanc très crémeux ; cramoisi, écarlate, acajou lumineux, pourpre, lilas rose. Pour les contraster, un rien de bleu et à peine de vert, mais beaucoup du blanc bleuâtre du marbre et de la nuance indécise, ni verte ni bleue, du vieil argent. Pour repoussoirs, deux groupes rutilants : à droite, en haut, celui du pourpre éteint de la tenture et de l'écarlate grave de la tiare ; à gauche, en bas, la laque carminée du siège et du dossier de la chaise et le brun roux de la caisse de la guitare à terre. Comme repos, les vastes surfaces de gris crémeux introduites par l'architecture.

Quant à l'exécution, elle est à l'avenant, décidée, solide et alerte : experte aux empâtements, la brosse dessine et modèle rien qu'en posant la couleur.

Ce chef-d'œuvre qui, à notre connaissance, ne compte pas de rival dans la production de l'artiste, est signé sur le bas du sarcophage et daté 1663. La galerie de l'Académie, à Vienne, possède une composition sur le même thème (n° 757) qui est tout à fait dans la note de notre pièce. Une autre, animée de figures par J. Jordaens, se voit au musée de Bruxelles (n° 237).

[illegible] — 61. Toile. H. 2.07 — L. 2.61. — Acquis en 1878. En 1872, dans la collection Maurice Cottier. A appartenu à Troyon qui l'estimait infiniment et l'avait dans sa salle à manger (Cf. *Gaz. des Beaux-Arts*, 1872, V, 378).

[illegible] CHAISE, *tendue d'étoffe* laque carminée *à clairs* roses ; *bois*, chêne. — *Grand instrument de musique*, gris jaunâtre sombre. — *Guitare à terre*, acajou. — BUSTES, SARCOPHAGE, STATUES, marbre blanc bleuâtre. — ORFÈVRERIE, argent et or repoussés (sur le plat, Neptune et Amphitrite). — PORCELAINES, Delft. — COFFRET, écaille et or ; *draperie*, lilas rose. — FIGURINES, vieil argent. — COURONNE, vieil or, fond vert mousse. — GLOBE, blanc crémeux, *à ombres* gris verdissant. — MANTEAU, broché or fauve sur cramoisi, doublé hermine. — TURBAN, blanc ; *couronne et ornement*, or fauve. — CRANE, gris jaune ; *lauriers*, vert bleu. — TENTURE, pourpre éteint sombre. — MITRE, soie blanche ; *brodée* or ; *intérieur*, écarlate vif ; *pierreries*, rubis et turquoises. — COUSSIN, drap d'or. — TIARE, écarlate sombre et or fauve. — CHEVAL, or fauve sombre ; *cavalier*, vieil argent. — CROSSE, or fauve. — RAFRAÎCHISSOIR, cuivre rouge. — BUSTES, vieil argent. — LIVRES, vieux parchemin. — PLUMES, blanc, cramoisi éteint, jaune indien. — CASQUE, acier et or fauve. — SABRE : *poignée*, or fauve ; *fourreau*, vert d'eau et or. — PALETTE, jaune indien. — CUIRASSE, acier. — BOCAL, or fauve. — ASSIETTE, or. — TAMBOURIN : *monture*, cuivre jaune ; *peau*, gris jaune. — ARCHITECTURE, gris crémeux. — Sur le sarcophage, l'inscription VANITATI.S

PETRVS · BOEL 1663 ·

41

PEETER BOEL

CHASSE A LA GAZELLE



DÉCORATIVE, animée, véridique, cette composition est un excellent morceau de peinture, traité en matière, d'un métier verveux qui s'entend à tirer d'une diversité d'épaisseurs et d'une conduite avisée du pinceau, des effets de forme et de relief.

Le coloris, qui est chaud, assigne la première place à une gamme qui, issue du jaune et finissant dans le roux, étale une quantité à peu près égale de blanc très crémeux et d'ocre fauve, puis pas mal d'ocre orangée et de brun roux clair ou sombre. La contrepartie est fournie par une assez grande surface de bleu laiteux, par une vaste étendue de gris verdâtre et par des taches de gris bleu, de bleu noir et de bleu vert éclatant.

Avec raison, le catalogue donne cette œuvre à PEETER BOEL. Le rendu du pelage, avec son parti-pris de filetage en pâte, est très caractéristique de la manière de l'artiste.

Aussi bien pouvons-nous invoquer des références certaines. La galerie du château de Mosigkau, près de Dessau, possède une *Chasse au sanglier* (n° 23), signée, dont la parenté avec notre pièce est manifeste. Outre que leur style est identique à tous égards, les deux tableaux ont de commun le motif d'une mare en premier plan, d'un chien à la nage et d'un arbre planté et

dessiné de même. Un des chiens qui figurent sur une composition conservée au musée de Cassel (n° 162), reproduit les traits de celui qui apparaît au milieu de la nôtre. Celle-ci se trouve, de par la facture, étroitement alliée au n° 1172 du Prado, *Gibier mort gardé par des chiens.*

Pl. 30. — **63.** Toile. H. 1.65 — L. 2.40

Don de M. Duhem, en 1839. Pendant d'une *Chasse au lion*, très inférieure, dont la provenance est inconnue. Les deux pièces font, sans doute, partie du lot des confiscations révolutionnaires

Échantillonnage. La bête : *dos*, ocre orangeâtre ; *ventre*, gris bleu ; *le reste*, gris bleuissant avec des parties jaunâtres. — Chiens, blanc crémeux, taché, *sur celui dans l'eau*, de brun roux assez clair ; *sur les autres*, de bleu noir. — Canard : *ailes et ventre*, gris bleu ; *la plus grande partie du cou*, brun roux assez clair ; *tête*, bleu vert sombre. — Eau, gris verdâtre et jaune de vase. — Ciel, bleu pâle ; *à l'horizon*, blanc crémeux aurore. — Talus, ocre orangeâtre *à gauche*, brun roux sombre *à droite* — Feuillage, couleur de feuille mourante ; *celui du fond*, vert brunissant



42

WALLERAND VAILLANT

LE JEUNE DESSINATEUR



oici une belle page de vérité et de couleur.

Avec scrupule, mais sans minutie, l'imitation a cherché et atteint le relief et le caractère : le traitement des mains, largement modelées au moyen d'ombres bistrées, est des plus remarquables, ainsi que le rendu de la partie nature morte.

Cependant, c'est d'abord et surtout par la peinture que nous sommes pris. Aussi bien, comment résister à l'attrait du jeu de rouge et de jaune dont le costume du dessinateur nous offre le regal ? D'autant que ce rouge est orangé ; que ce jaune est du cadmium ; que leur domaine est considérable ; qu'en raison de leur voisinage, ils s'exaltent mutuellement ; que leur pouvoir propre est accru à la fois par le contraste de lilas et de gris bleu lilacés et par l'illumination de roses très clairs et de blancs très crus ; enfin, que le reste de la toile fait repoussoir, maintenu qu'il est dans la note sourde de verts cendrés, de gris ardoisés, de gris jaunâtres ou dans la note froide de bleus ternes et de gris bleutés.

Le travail est d'un maître : puissant, aisé, il étale une matière riche et dense d'un mouvement sûr et égal.

L'ensemble a beaucoup de cachet et produit le plus grand effet.

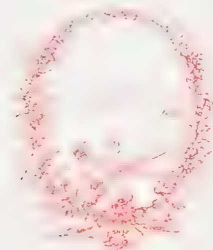
Sur une feuille débordant d'un portefeuille dans l'angle inférieur de gauche, on distingue les restes, reproduits ci-contre, de la signature de

Wallerand Vaillant. L'œuvre est une des meilleures de ce maître dont la notoriété n'est pas ce qu'elle devrait être : la qualité des images d'objets fait penser au trompe-l'œil, peint par l'artiste en 1658, et conservé au musée de Dresde (n° 1232), tandis que son personnage et son harmonie l'apparentent aux très beaux portraits de régents de l'Hôpital Wallon, à Amsterdam.

P. 31. — **777.** Toile. H. 1.17 — L. 0.90

Acquis en 1888

Figure : *cheveux*, châtain. — *Jaquette*, rouge de saturne orangé ; *chausses*, jaune de cadmium citron ; *sur les cuisses, étoffe* lilas, *au bout de laquelle pend un chiffon* rose carminé ; *bas*, gris lilacé ; *souliers*, ocre fauve ; *linge*, blanc *à ombres* gris bleuté. — Portefeuille, veau de vieille reliure ; *feuille*, gris bleuâtre ; *godet*, gris jaune ; fusain et craie grise ; *siège*, gris jaune. — *Toile retournée*, gris ardoise. — *Chevalet*, gris jaune sali ; *peinture*, jaune aurore, vert chaud, vert bleu, rougeâtre, rose. — Tapis de table, vert cendré ; *plâtres*, blanc crémeux, *ombres* gris bleuâtre et bistre léger ; *papier*, gris sombre. — Portefeuilles : *le premier*, vieux parchemin ; *le second*, noir bleu ; le *papier*, gris bleu.



43

HIÉRONYMUS JANSSENS

FÊTE GALANTE



IL y a beaucoup à admirer dans cette jolie scène, aimable et amusante.

Les personnages sont vivants, les types et les tournures caractérisés, les postures et les actions diverses, intéressantes, souvent piquantes ; les poses, les gestes, les physionomies sont pleins de naturel et de signification ; enfin, les visages sont agréables, l'attitude et la tenue gracieuses et élégantes. Les danseurs sont particulièrement réussis : animée et coquette, la dame est ravissante et le cavalier, avec ses habits tirés à quatre épingles, et son air musqué, est plaisant au possible.

A l'image de cette galante société, la peinture est précieuse, brillante et lustrée, mais très fine et spirituelle.

Froide et claire, à un degré qui, pour l'école et l'époque paraît extraordinaire et parfois frise l'aigreur, l'harmonie se confine dans les nuances tendres et subordonne sa gamme au bleu et au jaune. De l'outremer diversement dégradé, du citron plus ou moins lumineux, voilà ses dominantes ; puis beaucoup de vert d'eau, de rose carminé, du cerise vif, de l'orangé, enfin une forte proportion de blanc. Pour gravités, un peu d'ocre, de gris jaunâtre, de pourpre.

C'est la coloration des vêtements des danseurs qui donne le ton.

Cette gentille « fête galante », comme elle se serait intitulée un demi-siècle plus tard, est un chef-d'œuvre de ce maître rare et séduisant qu'est Hiéronymus Janssens ; elle est marquée de sa signature et du millésime 1658.

Nous ne connaissons de lui que les deux compositions sur le sujet de la *Main chaude,* possédées l'une par le Louvre (n° 2425 r) qui l'étiquette Victor-Honoré Janssens (sic), l'autre par le musée de Bruxelles (n° 678), datée 1660. La première est très inférieure à notre pièce ; la seconde est de même style, mais elle se distingue par une clarté moindre du coloris et par plus de discrétion dans l'emploi du jaune et du bleu.

P 32. — **415.** Toile. H. 1.15 — L. 1.70

Legs d'Alex. Leleux, en 1873.— Acquis par le donateur en 1864, à la vente de la collection Malfait, de Lille. — Cité par Lebrun-Dalbanne, dans la *Gazette des Beaux-Arts,* 1865, p. 524.

[illegible] Danseuse : *jupe de dessous*, gris lilacé pâle, à clairs blancs ; *de dessus,* outremer blanchissant aux clairs. — Danseur : *justaucorps*, gris verdâtre ; *bas,* citron ; *écharpe,* rose.— Dame a gauche du cavalier, satin blanc. — Dame au premier plan : *jupe de dessous,* rouge ; *de dessus,* noire.— Son cavalier, *en* noir. — Dame a gauche de ce groupe, vert d'eau. — Groupe derrière. Beaucoup de blanc incertain, engrisé, lilacé. — Groupe de musiciens, *des* gris ocres, *des* gris lilacés, *des* gris verdâtres. — Cavalier a droite de la danseuse, beige clair ; *bas,* citron. — La dame suivante, bleu de ciel très pâle. — Celle debout, garance carminée claire. — Celle assise a gauche de la fillette, citron éteint.— Celle a droite, outremer clair *et robe de dessous,* blanc lilacé. — La Fillette, vert d'eau. — Homme debout : *vêtement,* gris lilacé et *draperie* rose carminé. — Son voisin a la tête couverte, gris lilacé. — Dame sur le trône, blanc teinté bleu. — Le Cavalier, gris lilas pâle ; *bas,* bleu céleste très clair. — Sol, damier de marbre gris et ardoisé.— Architecture, gris jaunâtre ; *gradin du trône,* vert d'eau ; *dais,* blanc d'argent ; *tentures,* gris cobalt ; *sièges tendus* de bleu de roi. — Tabourets : *au premier plan,* vert de gris bleu chaud ; *à l'arrière-plan,* orange clair. — Coussins : *au premier plan,* pourpre rouge ; *au loin,* vert d'eau sombre. — Fond, vert de gris, *ensuite* bleuâtre. — Ciel, azur très pâle ; *horizon,* aurore ; *nuées* blanches.

H · Janssens · fec
A° 1658 .

44

J. SIBERECHTS

UN GUÉ



E paysage est d'un sentiment tout moderne. Il n'est point, à la façon ordinaire aux écoles anciennes, une invention décorative ou une traduction libre ; c'est un portrait sincère et qui ne se borne pas à l'exacte répétition du détail formel d'un aspect de la nature, mais vise à la manifestation de son caractère.

En effet, il excite bien les trois impressions que, dans la réalité, nous recevons d'une vue comme celle qu'il nous propose : celles de fluidité mouvante, d'illumination diffuse et d'humide fraîcheur.

Il y parvient par la vérité de son imitation des mouvements de l'eau, du miroitement de sa nappe et de la réflexion des objets, enfin de la moiteur luisante de la végétation. Et puis, nous reconnaissons les mêmes qualités d'observation et de fidélité dans les images des animaux et des êtres humains, les uns et les autres également saisis sur le vif et également liés au milieu, à son échelle, à son diapason.

Cependant, la vivacité et la justesse de l'expression tiennent, pour une bonne part, à la valeur du coloris et à la manière de l'exécution.

Une illusion de verdure résulte de la prédominance d'un vert de gris tendre ou cru, qui se trouve exalté, dans l'élément bleuâtre de son apparence, par de vastes surfaces de blanc très crémeux et de nombreuses touches d'ocre, franche, orangée ou engrisée et, dans son élément proprement vert, par le

rouge sourd de grandes étendues brunâtres et par le rouge vif de larges parcelles d'écarlate. Une particularité notable est le rôle relativement considérable du noir.

Quant à la facture, elle marque de la fermeté, de la décision, de l'ampleur ; elle n'accidente guère sa matière qui est dense ; toutefois, elle sait, à propos, jouer d'un plaqué ou d'une hachure.

Notre tableau porte une signature et le millésime 1663. Mais point n'est besoin d'avoir relevé la première pour être fixé sur l'identité. Ce naturalisme, ces notes de rouge et de noir, ce traitement abréviateur des feuillages constituent le cachet propre du style de SIBERECHTS, reconnaissable à première vue.

D'ailleurs, notre pièce a des rapports avec d'autres œuvres de l'artiste. Ainsi, un *Gué*, au musée d'Anvers (n° 804), n'est qu'une variante de notre composition et nous y retrouvons notre femme à cheval ; nous la rencontrons encore dans la *Cour de ferme* (1660), au musée de Bruxelles (n° 423), ainsi que le gamin aperçu à gauche, sous les arbres, et qui est un des figurants favoris du maître.

PL. 33. — **724.** Toile. H. 1.04 — L. 1.36

Provenance inconnue

ÉCHANTILLONNAGE. VACHÈRE : *corset*, gris olivâtre ; *jupe*, écarlate ; *tablier*, bleu. — FEMME A CHEVAL : *caraco*, écarlate ; *jupe*, outremer sombre ; *tablier*, blanc. *Pot dans la charrette*, laiton. — CHARRETIER, gris lilas sombre. — GAMIN A GAUCHE : *casaque*, rouge. — VACHES : *première à gauche*, blanc et bai ; *deuxième*, blanc et noir. *Au centre*, noir, blanc et ocre noirâtre ; *à droite*, jaune bis. — CHEVAUX, bai un peu alezan et blanc. — FEUILLAGES : *les parties sombres*, vert brunâtre ; *près de l'eau*, vert de gris cru ; *ailleurs*, vert de gris tendre tirant sur le bleu ; *à droite, près du cadre*, gris légèrement pourpré ; *les parties les plus claires au-dessus des femmes et de la charrette*, ocre orangée. — TERRAIN : *au premier plan et à droite*, argile brune ; *la berge*, argile grise. — HERBES : *au premier plan*, vert de gris et vert ocré ; *à droite*, champ de blé. — EAU : *au premier plan*, bleu sombre. — CIEL : *zénith*, gris bleuâtre ; *les parties sombres*, gris bleuté ou lilacé ; *les claires*, blanc très crémeux

J siberechts
1663

45

J. SIBERECHTS

UN GUÉ



NCORE le même motif ! Aussi bien Siberechts avait-il un faible pour lui et, peut-être, quelque vanité du parti qu'il en savait tirer : c'est du moins ce que suggèrent la fréquence des répliques et l'exposition de deux compositions analogues aux nôtres aux murs d'un *Intérieur* de sa main, au musée de Copenhague (n° 319).

Ce second tableau appelle les mêmes observations élogieuses que le précédent. Toutefois, il convient de l'en distinguer.

Son effet est plus complexe : il donne, aussi vive, une impression de nature humide et, en plus, celle d'un début d'automne. De fait, c'est le jaune qui domine la gamme, grâce à l'importance rivale d'une série d'ocres diverses, claires ou graves, froides ou chaudes, franches ou orangées et d'un groupe de teintes crémeuses parfois nuancées d'aurore ; la vigueur de l'une et de l'autre est d'ailleurs renforcée par le contraste d'une forte proportion de lilas, de gris lilacés, de gris bleus, de verts de gris et aussi de noirs. La note chaude est fournie par quelques petites taches d'écarlate.

En outre, l'harmonie est plus claire que dans l'autre peinture et le métier plus verveux.

Du reste, la date de l'exécution est postérieure de sept années. Une œuvre

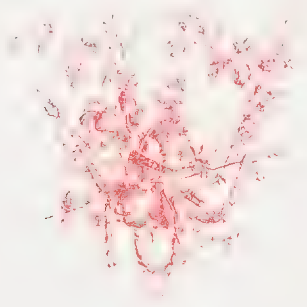
de même style a été recemment introduite dans les collections de la National Gallery par le don Heseltine (1907). C'est egalement un gue, anime par des gens de la campagne ; un gamin, juché sur un cheval, est le double de celui que nous avons signalé plus haut et qui, dans la présente composition, tient le rôle de gardien du troupeau de moutons sur la droite.

J. Sibrechts
1670.

P. 34 — **725.** Toile. H. 0.96 — L. 1.21.

Legs d'Alex. Leleux, en 1873

[illegible] — TERRAINS : *berge, à gauche,* gris verdâtre et vert jaunâtre ; *à droite,* vert cendré ; derriere les *arbres de droite,* gris pourpre. — FEUILLAGE : *massif à gauche : la majeure partie,* vert de gris sombre ; *vers le bord,* vert brunâtre ; *a droite,* feuille morte claire ; *au fond,* vert de gris ; *les troncs a droite,* cremeux et orangé. — CIEL : *les parties teintées,* gris bleu ou lilace ; *les claires,* cremeux ; *dans l'eclaircie du rideau du fond,* aurore. — AMAZONE : *robe,* gris lilas, *galonnee* or ; *mante,* noire ; *chapeau,* noir *a plumes* rouges ; *tapis sur la croupe du cheval,* ecarlate sombre *galonné* or. *Cheval,* bai. CAVALIER : *habit* gris olivâtre sombre ; *chapeau,* noir *à plumes* blanches et noires ; *botte,* gris ocreux ; *fontes,* gris pourpre. *Cheval,* gris fer pommele. — CHIEN, gris beige et blanc. — BERLINE : *caisse,* gris jaune ocreux ; *montants,* noir et cuivre ; *dais,* gris pourpre ; *rideaux et draperie,* écarlate. *Cocher, valets,* ecarlate ; *chevaux,* blanc cremeux. — MOUTONS, gris jaunâtre ; *berger,* casaque ecarlate



46-47

J. VAN OOST LE J.

PORTRAITS



Bons portraits, très bonne peinture, beaucoup de cachet.

L'effigie tournée vers la droite est la plus fine des deux. Elle a un air de vérité et possède du caractère. Son modelé n'est pas très fouillé, mais il est juste et nuancé : ses demi-teintes de gris bleuté sont délicates, et ses ombres, qui sont brunes, ont de la transparence. Sa couleur est riche, son harmonie chaude, sa touche ferme et souple, avec des accentuations aux grands clairs.

Son pendant annonce moins de pénétration dans l'analyse, mais son exécution marque plus de verve et de puissance : la matière en est grasse et le métier décidé.

La seconde de ces toiles, avant son rentoilage, laissait lire sur son revers l'inscription : *Messire Nazaire Joseph Dangeville, vicomte de Lompret, Lieutenant-colonel d'infanterie étrangère.*

Elles font, l'une et l'autre, grand honneur à JACQUES VAN OOST LE JEUNE, qui a signé la première, à gauche, entre l'épaule et le cadre et l'a datée 1688.

Un portrait d'ecclésiastique, au musée de Bruges, est tout à fait dans la note de nos pièces.

40. — **570** et **569**. Toile. H. [illegible] — L. 0,60.

Don de M. Blanquart-Evrard, en 1865.

N° 46. — *Œil*, bleu sombre ; *chevelure*, châtain. — *Cuirasse*, acier sombre *à clous* de cuivre ; *passant*, écarlate bordé d'or ; *col et ceinture*, écarlate bordé d'or. — FOND, *à gauche*, vert noir ; *à droite*, vert clair.

N° 47. — *Œil*, gris bleu ; *chevelure*, châtain clair. — COSTUME, semblable au précédent. — FOND, noirâtre.

J. Van. Oost F
1688

ÉCOLE ALLEMANDE



ÉCOLE ALLEMANDE



Du fait que son bienfaiteur Antoine Brasseur habita Cologne, est résulté pour le musée de Lille l'importance relative — considérable pour une galerie française — de sa section allemande.

Si les grands noms sont absents, du moins tous les siècles sont-ils représentés, du XVe au XVIIIe, et plusieurs pièces sont du plus haut intérêt.

Outre celles que nous avons reproduites, on peut encore citer : un *Calvaire avec donateur* (n° 892), de l'école sinon de l'atelier du Maître de la vie de Marie et qui répète, en réduction avec des variantes, celui qui est exposé au musée de Cologne sous le numéro 141 ; quatre volets représentant l'*Ange* et la *Vierge* de l'Annonciation, l'*Adoration des Bergers* et l'*Adoration des Mages* (n° 1006-1007) et qui appartiennent à la suite du Maître de Liesborn ; une copie ancienne, peut-être contemporaine de l'original, du portrait de la *Femme et des enfants* d'Holbein, qu'on admire au musée de Bâle et dont une inscription généralise le sens en celui de la *Charité* (n° 401) ; une réplique (n° 8) du *Charles Quint* d'Amberger au musée de Berlin et dont le cadre est aux armes d'Auguste de Saxe, roi de Pologne.



48

MAITRE DE LA VIE DE MARIE

VIERGE GLORIEUSE AVEC LES APOTRES



L'EFFET très particulier et très heureux de ce tableau tient en partie à ses défauts qui sont d'ailleurs, dans une bonne mesure, ceux de la peinture de l'époque. La maladresse d'une composition par trop symétrique, la naïveté d'un coloris qui, au lieu d'ordonner une harmonie, se borne à assembler une mosaïque ; la monotonie d'une gamme très restreinte et la vivacité un peu crue de ses notes ; la raideur, tant soit peu byzantine des apôtres, la gaucherie de leur mimique, l'arrangement mesquin des draperies, s'accordent avec l'évidence d'un jeu d'or et de bleu franc, dominateur de la palette, pour donner une impression d'irréalité tout à fait appropriée au sujet de l'œuvre et à sa destination.

Cependant, les qualités sont réelles et impressionnantes. La principale est le charme qui émane des figures de la Vierge et de Jésus : la première est proprement exquise, à la fois grave et gracieuse, virginale et maternelle, idéale et terrestre ; le second, avec son visage agréable, son air souriant et ses yeux futés, possède l'attrait de l'enfance aimable et éveillée. Et puis, nous ne pouvons être insensibles à la ferveur de l'adoration dont il est l'objet, ni fermés aux séductions d'une matière très précieuse et d'une facture infiniment délicate.

La vérité des images n'est que relative. Cependant, le modelé est finement nuancé au moyen de gris lilacés tirant sur le bistre dans les ombres, et le

rendu des cheveux et de la barbe est très remarquable. L'inégale valeur des deux personnages essentiels et de leurs adorateurs annonce un artiste plus propre à traduire la grâce que la force.

Le coloris, nous l'avons déjà noté, est fondé sur un vif contraste de jaunes et de bleus. La gamme des premiers, qui a pour clef l'or du fond, comprend maintes taches de citron pâle ; celle des seconds part d'un outremer grave, très généreusement distribué, et se développe par du lilas sombre, du gris bleu de cobalt, du gris de fer, du gris pastel. Verts pommes et verts de gris jouent un grand rôle. Par contre, les rouges sont sourds, rabattus vers le brun ou rompus de bleu. Un blanc, bleui ou lilacé dans ses parties obscures, accentue l'éclat des couleurs et unifie la composition par sa présence aux coins d'un triangle, dont la base est celle du tableau et le sommet le dépassement de la chemise de la Vierge à l'encolure.

Le catalogue fait honneur de cette pièce importante à Israel van Mecken ou Meekenen. Ce faisant, il se borne à suivre l'attribution qu'elle portait à son entrée dans la galerie et qui était ancienne (Cf. la note).

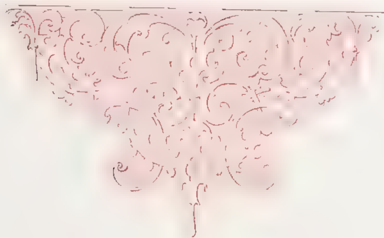
Or, nous avons ici un spécimen incontestable de l'art du maître colonais actif dans le deuxième tiers du quinzième siècle, que distingue l'appellation provisoire de Maître de la Vie de Marie. C'est ce qui appert d'une confrontation, même superficielle, de notre panneau avec son œuvre.

En effet, les traits de notre Vierge sont identiques à ceux de la *Madone couronnée* à la Pinacothèque de Munich (n° 29), de la *Vierge avec Saint Bernard* au musée de Cologne (n° 134) et des *Saintes Catherine et Barbe* dans la même collection (n° 132 et 133). Jésus reproduit le visage et la pose des jambes de l'Enfant dans l'*Adoration des Mages*, œuvre d'atelier, au Musée germanique de Nürnberg (n° 26). Les angelots figurent, vêtus d'étoffes de même couleur, dans la peinture précitée de Munich. Plusieurs des apôtres apparaissent dans une *Assomption* de la galerie de Munich (n° 28) et dans l'*Ascension* de la collection Weber à Hamburg (n° 6). Quant au coloris, il répète celui de la pièce de Munich (n° 29), du tableau Weber, de la *Présentation* à la National Gallery (n° 706), de la *Déposition de Croix* au musée de Cologne (n° 141). Ajoutons que le dessin des mains de nos personnages est, comme celui des nimbes, caractéristique de la manière de l'artiste.

Pl. 41. — **497.** Chêne. H. 0.79 — L. 0.78.

Don de Brasseur, en 1880. Il avait acquis la pièce, en 1879, à la vente de la collection Neven, de Cologne, au catalogue de laquelle elle figurait avec l'attribution Israel van Meckenen. (Cf. *Zeitschrift für bild. Kunst*, 1879, p. 248 ; *Merlo*, Kölnische Meister..., p. 1167 ; *Aldenhoven*, Geschichte der Kölner Malerschule, Notes).

ÉCHANTILLONNAGE. VIERGE : *cheveux,* châtain clair ; *costume,* outremer très chaud tirant sur le vert ; *doublure,* blanc *avec ombres* gris lilacé. — ANGES : *draperies et ailes,* outremer chaud tirant sur le vert. — APÔTRES : I. DEBOUT. *(de gauche à droite). Premier :* pourpre. *Deuxième : tunique,* lilas sombre ; *manteau,* vert pomme. *Troisième :* outremer demi-clair ; *manteau,* écarlate bruni, *doublé* citron éteint. *Quatrième : tunique,* vert pomme chaud ; *manteau,* gris bleu de cobalt. *Cinquième : tunique,* vert pomme ; *manteau,* écarlate rompu de brun. *Sixième :* gris pourpre. *Septième :* vert pomme *à clairs* jaunes. II. A GENOUX. *Premier : robe,* citron éteint ; *manteau,* blanc *à ombres* gris fer lilacé, *doublé* vermillon rompu de brun. *Deuxième : robe,* pourpre ; *manteau,* pourpre *double* outremer. *Troisième : robe,* pourpre ; *manteau,* vert pomme *à clairs* jaunes, *doublé* émeraude. *Quatrième : robe,* gris pastel presque blanc ; *manteau,* gris pourpré. *Cinquième : robe,* outremer sombre et verdissant ; *manteau,* blanc *à ombres* gris fer lilacé, *doublé* pourpre violacé ; *livre,* vermillon *à tranche* or. — TERRAIN : gris jaunâtre ; *détails de verdure du premier plan,* vert chaud et roussi ; *herbe,* vert de gris éteint. — FOND, or, dentelle imprimée formant encadrement, nimbes imprimés.



49-50

ANONYME COLONAIS

(XV[e]-XVI[e] SIECLE)

DONATEUR ET DONATRICE

SAINTE BARBE ET SAINT LOUIS



ESSIN et peinture recommandent également ces deux volets.

Le modelé des chairs n'est pas très poussé, mais il distingue les sexes en ombrant celles de l'homme de bistre léger et celles de la femme de gris lilacé ; la teinte bleuâtre, consécutive à l'usage du rasoir, est notée avec soin et succès ; les plis de la peau aux jointures des doigts sont nettement accusés ; les cheveux, les cils, les sourcils sont détaillés avec minutie et finesse.

De même pour le costume : un détail marque la conscience de l'imitation, le rendu de la transparence du linon posé sur la tête de la donatrice. L'image du paysage n'est pas moins scrupuleuse : la perspective est profonde, la succession des plans est bien observée, les feuillages sont méticuleusement définis et les maisons ont la précision d'un relevé documentaire.

Toutefois, on voudrait aux visages plus d'expression et de caractère.

Quant aux grisailles des revers, elles sont de très bonne qualité : la figure de la Sainte est traitée avec une grande délicatesse de touche et l'arrangement des draperies est recherché.

L'harmonie est chaude ; les couleurs sont riches et le métier associe à une

delicatesse extrême beaucoup de fermeté et de souplesse. A noter la traduction de l'aspect des reliefs d'une étoffe veloutée par l'apposition sur leurs crêtes d'un ton très clair, presque blanchâtre, de la nuance locale.

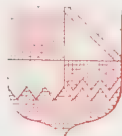
Cette œuvre, que le catalogue classe aux Flamands anonymes, est sûrement de la même main que deux polyptyques incomplets du musée de Bruxelles, *les Joies et les Douleurs de la Vierge* et la *Passion* (nos 552 et 554). La confrontation du premier avec notre pièce est particulièrement édifiante.

Sans parler de la ressemblance du style, on est frappé de la communauté de certaines particularités typiques. Dans les lointains, l'herbe est gris bleu de cobalt et les frondaisons vert de gris bleuâtre ; le traitement des verdures proches est très caractéristique, les buissons offrant l'apparence d'un artichaut de pommes de pin et les feuillages celui d'un étagement de strates ; l'eau est teintée gris lilas. Les mains de notre donateur sont celles du mage en adoration dans la série de Bruxelles qui, d'autre part, nous présente dans un rôle de Saint Jean le double de notre Saint Louis et, sur le corps de ses Saintes, les draperies de notre Sainte Barbe. Les figures de Saints sont nimbées d'une double circonférence. Enfin, la Vierge du panneau de la *Présentation au temple* porte le même voile que notre dame qui, d'ailleurs, est vêtue comme une sainte femme à droite du *Christ en croix* de la Passion cotée 554.

Or, les peintures de Bruxelles montrent dans leurs fonds des églises de Cologne et les nimbes doubles sont aussi étrangers à l'art néerlandais que familiers à l'art colonais. En outre, ce dessin singulier des feuillages que nous avons signalé plus haut, nous le trouvons identique, à Lille même, sur un *Calvaire* (n° 892), production incontestable de l'école du Maître de la Vie de Marie, à la *Descente de croix* duquel (Cologne, n° 141) il emprunte la plupart de ses éléments. Telles sont les raisons de notre attribution à un peintre colonais d'éducation néerlandaise, travaillant à la fin du XVe siècle.

P. — — 980. Chêne. H. 0.70 — L. 0.65. Cadre ancien. — Acheté en 1879.

DONATEUR : *justaucorps*, cramoisi ; *pardessus*, noir, *doublé* de vair ; *col*, fourrure naturelle ; *chaîne*, or. — DAME : *vêtement*, brun pourpre sombre, bleu clair de cobalt *aux arêtes des plis*, *doublé* de vair ; *col*, noir ; *voile*, noir ; *chaîne*, or. — VERDURE : *terrain*, *au premier plan*, herbe roussie ; *au deuxième*, émeraude ou anglais clair ; *au dernier*, gris de cobalt. — ARBRES : *en avant*, vert anglais, jaunissant *aux clairs*, bruni *aux ombres* ; *au loin*, vert de gris bleuâtre. — MAISONS, brique claire. — CIEL, azur chaud *au zenith*, laiteux *à l'horizon*. — EAU, gris lilas. — SAINTS PATRONS, grisailles *sur fond* vermillon

51

GUMPOLT GILTLINGER

ADORATION DES MAGES



première vue, l'œuvre séduit par un cachet d'élégance et de distinction.

La Vierge se tient avec grâce et le geste de ses bras ne laisse pas d'être précieux. Le vieux mage a tout à fait grand air : son attitude est grave et digne, son manteau se drape et s'allonge avec l'ampleur qui convient et sa silhouette ne manque pas de ligne. Le fond est conçu comme un décor. D'autre part, les traits de la Vierge sont assez fins et Jésus est un bel enfant. Enfin, la somptuosité des accessoires est au diapason de la palette.

En effet, la note dominante de l'harmonie est le jaune, d'autant plus efficace que sa nuance est généralement celle de l'or et qu'il est fortement contrasté par du bleu verdâtre, du gris bleu chaud ou clair et par du noir. Une belle place est réservée au rouge qui la couvre de teintes rousses, brunes ou bitumineuses, de cramoisi, de garance, de rose porphyre et se trouve exalté par le voisinage de verts mousse clairs et de pas mal de vert de gris grave.

Cependant, à la contemplation se révèlent des qualités d'un autre genre. C'est la vérité des images ; celles de choses assez poussées, celles de figures modelées avec plus de largeur, mais non sans précision, au moyen d'ombres de gris rose lilacé. C'est surtout la vérité des poses et des gestes, si manifeste

dans l'attitude, prise sur le vif, de l'Enfant qui se retourne pour demander permission à sa mère.

Le catalogue s'est contenté de la dénomination « Ecole allemande du XVIe siècle ». Nous pouvons être plus précis.

Ce qu'il y a d'élégant et de décoratif dans cette œuvre, la tournure tout italienne de son fond, nous commandent de chercher son berceau en Souabe. Or, une peinture de la galerie d'Augsburg (no 102), consacrée au même sujet et, coïncidence curieuse, de hauteur égale à celle de la nôtre, trahit une même origine. Sans doute, la Madone reproduit un modèle différent. Mais, de part et d'autre, c'est le même aspect et la même harmonie, le même parti d'un ciel d'or, la même coloration très caractéristique du manteau de la Vierge, la même pèlerine pour le mage noir, le même type pour l'Enfant, enfin le même motif d'un donateur sous les traits d'un mage campé dans la même attitude et à la même place.

Comme cette pièce est sûrement dans le style de Gumpolt Giltlinger l'ancien, c'est pour cet artiste que nous revendiquons la nôtre.

Pl. 46. — 1008. Bois. H. 1.80 — L. 0.82.

Don de Brasseur, en 1883.

Echantillonnage. Vierge : *cheveux*, châtain clair, *filetés* or ; *robe*, gris jaunâtre *à ombres* bitumineuses ; *fourrure*, gris fer *aux manches* ; *manteau*, cobalt verdâtre ; *voile*, blanc ; *ceinture*, or. — Mage a genoux : *vêtement*, écarlate *et* or ; *manteau*, damas, or sur bistre ; *fourrure*, gris roux ; *coiffure à terre*, velours écarlate brun et or ; *à la main*, couvercle d'or. — Mage debout : *chausses*, vert mousse clair ; *pardessus*, brun, *broché* or, *doublé de fourrure* gris de fer bleuissant ; *bonnet*, damas, or sur bistre ; *coiffure*, noir, or, hermine. — Mage noir : *vêtement*, drap d'or ; *pèlerine*, hermine ; *turban*, blanc. — Suite, garance pâle, vert de gris chaud. — Carrelage, roux bitumineux et terre de Sienne claire — Degre et edicule, gris bleu chaud. — Balustrade, porphyre clair ; *degrés*, brique chaud. — Sol *(plans moyen et lointain)*, brique rose. — Architecture *(dans le fond)*, gris rose lilacé. — Ciel, or ; *étoile*, or



52

ANONYME WESTPHALIEN

(PREMIER QUART DU XVIe SIÈCLE)

CALVAIRE



ORT intéressante peinture que distinguent des particularités très nettes, la plus évidente étant le nombre et l'entassement des personnages, la plus remarquable la chaleur de l'inspiration et l'énergie de l'expression.

La souffrance et la mort peintes sur la face lamentable de Jésus et sur sa chair sanguinolente et bleuâtre; l'explosion de la douleur des parents et des amis, aux yeux rougis, aux visages ruisselants de larmes ; la ferveur du bon larron et l'agonie furieuse du mauvais; la violence du capitaine qui insulte, l'effort du soldat qui guide la lance de Longin manifestent, par la vérité significative des attitudes, des poses, des gestes, un incontestable pouvoir artistique.

Le réalisme du dessin n'est pas moins frappant, également marqué dans la conformation des personnages principaux et dans le rendu des accessoires. Bien que le modelé soit plutôt sommaire, le visage de Jésus est très caractérisé et ceux de la Vierge, de Madeleine, de Saint Jean ont l'individualité de portraits fidèles. D'autre part, les costumes sont très soignés, les images de chevaux annoncent de l'observation et celle du chien est tout à fait satisfaisante ; il en est de même du paysage, bien qu'il ne soit pas très poussé ; les draperies sont un peu lourdes, mais elles se recommandent par une certaine ampleur.

Comme détails typiques, notons encore la brièveté de la stature du Christ, l'apparence contournée de plusieurs poses, en particulier de celle du soldat au premier plan à gauche, le grand nombre des chevaux, la présence aux derniers rangs d'un cavalier paraissant originaire de l'Europe orientale.

Le coloris est chaud, bigarré, très vif, avec une tendance à la crudité. Deux notes dominent, l'une de bleu, l'autre de blanc : la première est donnée par des nuances très chargées de cobalt tirant sur le vert, par des gris bleuâtres et par des lilas ; la seconde, qu'émettent des taches nombreuses multipliées dans la zone inférieure, au centre et dans le ciel, très évidente sur les saints personnages, sur le Christ, sur le bon larron, est, dans cette composition touffue et multicolore, un puissant facteur d'unité optique et aussi d'unité morale. Une couleur citron tient une grande place dans la gamme des jaunes, par ailleurs très fournie d'ocres feuille morte. Quant aux rouges, ils sont peu éclatants et le vert se réduit à quelques parcelles de tonalité sombre.

La matière est à demi-émaillée, la facture très ferme.

Bien que nous n'ayons pas réussi à identifier l'auteur de ce tableau, nous pouvons proposer une dénomination un peu moins vague que celle d'« Ecole allemande » inscrite au catalogue. L'œuvre est westphalienne, sans conteste, mais fortement métissée d'éléments hollandais. Nous lui avons découvert des rapports plus ou moins étroits avec plusieurs peintures que nous allons présenter.

Voici, d'abord, un groupe de références assez édifiantes.

Dans le bras méridional du transept oriental de la cathédrale de Münster, un *Calvaire*, assez faible travail d'atelier attribué à Hermann tom Ring, montre un Christ de proportions semblables à celles du nôtre, une Madeleine dont les traits sont ceux de notre Sainte et dont la pose est pareille au point qu'on les superposerait, enfin un fond très voisin.

Le musée de Leyde possède depuis peu un panneau consacré au même sujet et qui est proche cousin du nôtre : même tournure d'ensemble, même aspect du paysage et du ciel, même palette, même particularité de figurants empruntés à l'Europe du sud-est ; seulement, la qualité est très inférieure, les accessoires négligés, le coloris sourd, l'exécution pesante.

C'est encore un parent que le *Calvaire* (n° 491) du musée de Cologne, assigné à Jacob d'Amsterdam. Dans ce morceau, d'ailleurs assez médiocre, nous retrouvons l'allure de notre peinture, son caractère dramatique et pathétique, ses blancs et ses jaunes et même, en plus jeunes, les traits de notre Saint Jean.

De la famille aussi le *Jugement dernier* (n° 40) du Musée archiépiscopal

à Utrecht, monogrammé O et M entrelacés et étiqueté Ludger tom Ring l'Ancien. Sans doute, il présente des corps plus grêles, une coloration moins brillante, une exécution plus lâche ; mais nous y reconnaissons les types de notre Christ et de notre Madeleine, le dessin des pieds du premier, les mêmes qualités de mouvement et d'expression, enfin notre bleu et notre citron.

Une seconde série réunira des œuvres avec lesquelles les affinités sont plus lointaines, bien que plusieurs révèlent des concordances assez remarquables.

Un *Calvaire* (n° 362) de la Pinacothèque de Turin, considéré bien à tort comme étant d'Engelbrechtsz, rappelle le nôtre par l'analogie de la physionomie de Jésus, de la posture et du geste de la Vierge, de l'attitude de Saint Jean, de l'aspect du paysage et aussi par la présence d'un lévrier blanc et d'un personnage à tournure orientale. Mais il s'en écarte sous le triple rapport du nombre des acteurs, de leur animation et de l'éclat du coloris.

Dans un *Calvaire* (n° 1049) de la National Gallery, justement dénommé École westphalienne, nous retrouvons beaucoup des traits distinctifs de notre composition : la même conception générale, le même fouillis, des poses toutes voisines, le lévrier blanc ; mais nous observons que le Christ est plus svelte et la peinture plus chaude et plus brillante.

Le *Calvaire*, représenté sur le beau triptyque qui surmonte le maître-autel de la Probsteikirche à Dortmund, exécuté en 1521 et attribué aux frères Victor et Henri Duenwege, est, comme le nôtre, touffu, plein de vie et de pathétique ; les types de Jésus et de Saint Jean sont voisins de ceux de nos figures ; la chair du Christ offre les mêmes teintes bleuâtres ; on y voit un lévrier blanc ; le coup de lance est donné dans les mêmes conditions ; enfin le réalisme est aussi manifeste et le blanc joue le même rôle capital. Toutefois, le Christ est plus mince et plus long que le nôtre, le paysage plus fouillé, la couleur plus riche.

Il convient encore de rapprocher la pièce lilloise du *Calvaire* (n° 63) de la Pinacothèque de Munich, également assigné aux frères Duenwege, car on y remarque la même vivacité d'expression, de fortes analogies de traits et de postures, le même genre de fond, une palette de composition très proche. Par contre, Jésus est plus élancé et le style paraît plus ancien.

La présence de chevaux, plus ou moins nombreux, est une particularité commune à toutes les références précitées.

A Liverpool, dans la Walker Art Gallery, la collection Roscoe expose, sous le nom (à la vérité suivi d'un point d'interrogation) d'Engelbrechtsz, un *Martyre de Saint Laurent* qui procède de la même source que notre peinture : c'est le même parti de paysage, le même principe de coloration, les mêmes motifs d'un lévrier blanc et d'un Oriental à moustaches tombantes.

Considérée d'un point de vue plus compréhensif, notre pièce manifeste le concours de deux influences, l'une qui sourd du fond westphalien, l'autre qui émane de Hollande, exactement de Leyde et de l'atelier de Cornélis Engelbrechtsz.

Ce fouillis de figures, ce mouvement et ce pathétique, ce parti de composition, ce goût prononcé pour les chevaux comptent précisément au nombre des marques distinctives de l'art des écoles de Soest, de Dortmund, de Münster, de Paderborn, tel qu'il se révèle dans ses productions de la deuxième moitié du XVe siècle, comme le *Calvaire d'Amelsbüren*, propriété du Kunstverein à Münster (n° 81); le *Calvaire* de l'église Maria zur Hohe, à Soest; celui qui est accroché dans le bras nord du transept de la cathédrale de Cologne; celui du musée de Cologne (n° 367), œuvre de l'école de Conrad de Soest; celui du musée de Berlin (n° 1222), de l'école de Soest, etc.

Par contre, les peintures certaines d'Engelbrechtsz que possède le musée de Leyde, le *Calvaire* (n° 1030) et la *Déposition de croix* (n° 1031), présentent précisément les poses contournées et l'échantillonnage de palette caractéristique de notre pièce.

En somme, celle-ci apparaît comme un hybride westphalo-hollandais, sans doute originaire de la région de Münster, contemporain du premier quart du XVIe siècle.

[illegible] 43. — **957.** Chêne. H. 1.00 — L. 0.79. — Legs d'Alex. Leleux, en 1873

[illegible] VIERGE : *vêtements*, cobalt verdissant ; *voile*, blanc. — FEMME DANS L'ANGLE : *robe*, chaudron ; *manteau*, blanc, *à ombres* lilacées, *doublé* émeraude claire ; *turban : fond*, lilas, *bourrelet et rubans*, vert mousse. — FEMME A GAUCHE DE SAINT JEAN : *cheveux*, blonds ; *costume*, gris bleu ; *manches*, damas or et rouge. — MADELEINE : *cheveux*, châtain très roux ; *robe*, damas or fauve à dessins noirs ; *manches*, bleu sombre ; *fichu*, blanc ; *manteau*, écarlate très chaud, *doublé* hermine. — SAINT JEAN : *cheveux*, blonds ; *robe*, vermillon ; *manteau*, lilas vineux clair. — SOLDAT : *gilet*, *manches*, *jambières*, bleu verdissant chaud, décoré or ; *épaulettes et culotte*, chaudron ; *coiffure*, émeraude ; *bouclier*, bronze clair et or. — SOLDAT QUI DIRIGE LE COUP DE LANCE, vert de gris très bleu. — CAPITAINE : *cuirasse*, dorée ; *manches*, vert mousse. — LONGIN : *costume*, lilas ; *chapeau*, écarlate. — HOMME APERÇU ENTRE EUX : *costume*, citron. — BON LARRON : *casaque*, ocre feuille morte claire ; *linge*, blanc. — MAUVAIS LARRON : *chemise*, citron ; *culotte*, vermillon. — CAVALIER A DROITE DU GIBET DU LARRON : *casaque*, chaudron ; *culotte*, citron. — CAVALIER DERRIÈRE SAINT JEAN : *casaque*, ocre feuille morte claire : *bonnet*, citron. — CAVALIER A MOUSTACHES, ocre feuille morte claire. — CHEVAUX, blancs, bai, noir. — LÉVRIER, blanc. — ETENDARD, saumon. — *Armes*, bleu acier. — VÉGÉTATION AU FOND, vert. — Ciel, bleu verdissant. — *Nuages*, blancs. — CHAIRS *du mauvais larron et de nombreux assistants*, très hâlée.

53

PSEUDO-GRUNEWALD

LE COURONNEMENT D'ÉPINES



NÉGALE, cette œuvre fait voisiner d'incontestables mérites avec des faiblesses et des négligences.

La composition, qui est touffue, puisque, dans les limites d'un cadre modique, elle associe trois épisodes, ne dénote pas un grand effort d'imagination et trahit quelque inexpérience. La mise en scène de l'acte principal se borne à la réédition d'un arrangement familier à l'ancienne école allemande. Quant à son arabesque décorative, elle apparaît bien élémentaire, la distribution des têtes se ramenant à deux alignements rigides, de direction à peine différente. La critique trouve également à reprendre dans ce qui concerne l'expression. Il est visible que, sauf celui qui, à gauche, offre le roseau, et son émule, placé exactement derrière le Christ, les tortionnaires ne sont qu'imparfaitement à leur affaire, en ce sens que le geste de leur tête s'accorde mal avec celui de leur corps. Peut-être cette sorte de contradiction est-elle en relation avec le fait dont, tout à l'heure, nous ferons la vérification, que ces personnages sont des portraits ; la préoccupation de la ressemblance et, sans doute, l'imitation scrupuleuse d'effigies ont gêné le peintre en accaparant son attention et en asservissant son effort.

L'hypothèse est d'autant plus vraisemblable que, par ailleurs, s'affirment le goût et la faculté de concevoir avec netteté et d'exprimer avec clarté et

énergie des états et des actions, même extrêmes ou complexes. Certes, il arrive à notre artiste de forcer la note, et ses figures du premier plan sont des caricatures. Mais il sait aussi s'en tenir au caractère et le manifester avec autant de justesse que de puissance par la réalité d'une physionomie et surtout d'un geste. Témoin, pour ne citer qu'un exemple, la figure du Christ : l'exactitude impressionnante des marques multipliées de la souffrance physique, comme l'affaissement du torse, le laisser-aller des membres, le rictus de la bouche, le ruissellement des larmes et du sang, contraste avec la vraisemblance des signes révélateurs du détachement, de la sérénité, de la supériorité du martyr, tels que l'abandon du corps à la férocité des méchants et la fixité du regard braqué sur le rêve.

Aussi bien, dans son ensemble, l'œuvre ressortit-elle à l'art réaliste. Le dessin est franc, le modelé ferme et précis ; les costumes et les accessoires sont soignés, et les figures du fond ont obtenu, proportionnellement, autant d'attention que celles de l'avant.

La palette est éclatante, presque accaparée par le rouge et livrée au jaune pour le meilleur de la partie restante.

La prépotence du rouge tient à la fois à l'importance de la surface qu'il usurpe et à l'énergie des nuances qu'il y installe. Partout, il saute aux yeux, le plus souvent sous l'espèce d'un écarlate plein et chaud. C'est à celui-ci qu'appartient en particulier la plus grande plaque du tableau, constituée par le manteau du Christ, et d'ailleurs accrue par les taches menues de la chair sanglante. La composition en tire avantage, car ainsi se trouvent imposés à l'œil et de prime abord le centre d'intérêt et le personnage essentiel. Il en est de même dans les deux scènes secondaires, où le juge signale l'importance de son rôle par la présence de la même teinte, mais plus veloutée et plus brillante. Du reste, il n'est point de figure, point de motif qui ne soit teinté en quelque endroit d'un rouge plus ou moins étalé et plus ou moins vif, emprunté à une gamme qui s'échelonne depuis le brun palissandre clair jusqu'au rose lilacé, en passant par le bistre rougeâtre, le brun carminé, le vermillon sombre, le rouge sang, la garance carminée, le châtain roux, sans parler d'un orangé qui fait pont vers le jaune. Ajoutons que l'ombre des chairs est faite d'un gris qui tire sur le bistre et l'atteint dans les grands retraits, et notons que tout ce rouge est encore renforcé par le voisinage de verts graves.

Puissant par l'étendue de son domaine et par l'exaltation que lui vaut la juxtaposition de bleu franc ou de gris bleutés, le jaune affiche la lourde richesse d'ocres pures ou rompues de rouge ou de brun, et l'aigre vivacité d'un citron vif. La crudité de ce dernier, brutalement contrasté par sa complémentaire, sert à mettre en vedette le premier bourreau qui, nous allons le voir, est le personnage

principal. Son évidence est encore accrue par la part qu'il fait au blanc, dont le rôle est considérable. Nous n'omettrons pas de citer quelques parties de couleur moirée.

Solide, brillante, lustrée, la matière est travaillée d'un pinceau ferme, parfois un peu pesant, voire même rude.

L'étude de notre tableau nous a permis d'ajouter une pièce à l'illustration documentaire de l'histoire morale et politique de l'Allemagne du XVIe siècle et une donnée à un problème de son histoire artistique.

Et d'abord, c'est une composition à clef, un véritable pamphlet catholique dirigé contre la Réforme allemande. Sa thèse est la suivante: ceux qui ont visé l'Église romaine ont atteint le Christ lui-même, et en assaillant l'une, ils ont renouvelé la Passion de l'autre; la responsabilité de ce second martyre incombe aux détenteurs du pouvoir dans l'Allemagne du XVIe siècle, au même titre que celle du premier aux gouvernants de la Judée en l'an 33. Il suffit d'un court séjour dans la *Maison de Luther*, à Wittenberg, pour être fixé sur l'identité des personnages de notre composition: ce sont les premiers rôles du drame religieux de ce temps, et la collection en est si bien choisie, que l'histoire ne la composerait pas autrement.

Dans le premier personnage, à gauche, on aura vite fait de reconnaître *Luther*. D'abord, si chargé qu'il soit par une caricature hostile, le masque garde l'essentiel des traits du réformateur. Puis, son action comme sa tenue s'accordent parfaitement avec le sens de sa conduite jugée du point de vue catholique. Il est le plus acharné, comme il sied au promoteur et au conducteur de la révolte; son agression est surtout verbale, comme il convient à un militant par la parole et par l'écrit; enfin, le débraillé de son costume est une claire allusion au défroqué, tandis que l'exagération de son sexe vise la rupture de ses vœux. Quant au rôle de suborneur de la justice qu'il joue dans le fond, il rappelle l'influence qu'il prit sur les Diètes d'Empire.

L'isolement, en première ligne, de l'homme armé de pied en cap met logiquement en vedette le plus énergique allié de Luther, *Ulrich von Hutten*. Son équipement évoque le souvenir des hauts faits de ce chevalier-brigand et sa mimique celui de ses libelles forcenés contre l'Eglise.

Le brutal, dont on n'aperçoit que la tête et le bras, répond au portrait que la gravure nous a conservé de *Franz von Sickingen* et au signalement moral que l'histoire nous fournit de ce terrible aventurier, effroi des catholiques, « très cher seigneur et maître » de Luther.

Rien qu'à la précaution qu'il a prise de monter sur le siège du Christ

pour pouvoir peser plus fort, nous devinons, dans le tortionnaire de droite, un des pires adversaires de l'Eglise. Or, précisément, sa figure nous offre l'image fidèle de *Jean le Constant* (1467-1532), électeur de Saxe à partir de 1525, qui se donna tout entier à la propagation de la Réforme dans ses états et à sa défense en Allemagne.

Les traits du jeune homme qui tire la langue sont ceux du landgrave *Philippe de Hesse*, et son geste signifie les excès qui le distinguèrent autant que son zèle luthérien.

Enfin, notre artiste n'a eu garde d'omettre le second de Luther, *Melanchton*; il lui a emprunté son visage étroit et sa barbiche en pointe, pour un féroce flagellant du fond.

Reste à identifier Caïphe et Pilate, que représentent respectivement l'homme au turban et celui en armure. Or, l'histoire nous invite à considérer le premier comme une personnification de la *Diète* et le second comme l'effigie de *Charles-Quint*. Diète et empereur se trouvèrent saisis du procès de la Réforme et de l'Eglise et, aux yeux des catholiques, l'une et l'autre purent mériter le reproche de partialité et de lâcheté adressé par les chrétiens aux juges de Jésus. En effet, la Diete de Worms et les suivantes résistèrent au pape et ménagèrent les luthériens, tandis que Charles-Quint, absorbé par sa politique européenne et retenu par le souci de ne pas s'aliéner une partie de l'Allemagne, se montrait indécis. Ajoutons que le profil de notre personnage casqué est bien proche de celui de l'empereur dont, notamment, il reproduit le prognathisme héréditaire.

L'inspiration satirique de notre composition se retrouve dans plusieurs peintures de la Renaissance allemande. Pour ne donner qu'un exemple et nous borner à la polémique catholique, nous citerons un *Calvaire* de l'école de Cranach, conservé dans le narthex de la cathédrale de Merseburg : les rôles des exécuteurs y sont tenus par les principaux artisans de la Réforme, et celui de Madeleine par la femme de Luther !

Notre tableau, que le catalogue du musée de Lille assigne à Wohlgemuth, est, en réalité, une œuvre très caractérisée de l'anonyme connu depuis 1875 sous l'appellation de PSEUDO-GRUNEWALD. Ses inégalités, la crudité de son coloris, la nuance de son rouge, la teinte gris bleuté des ombres de ses linges, le drapé de ses étoffes, le dessin de son nimbe, enfin l'exagération du sillon de la lèvre supérieure des visages, l'apparentent aux œuvres reconnues de cet artiste. Des liens particulièrement étroits l'unissent aux trois peintures suivantes : un *Christ en croix adoré par le cardinal Albrecht von Brandenburg*, n° 163 du musée d'Augsburg ; un *Christ pleuré par la Vierge et Saint Jean*, dans la collection

épiscopale à Mayence; une *Famille de Jésus*, n° 22 de la galerie du château d'Aschaffenburg. Dans les deux premières, nous reconnaissons notre Christ, et, dans le dernier, l'enfant debout au premier plan réédite une particularité frappante de notre panneau, la position singulière du petit doigt de la main de Caïphe.

L'exécution de notre pièce nous paraît contemporaine de la fin de la troisième décade du XVIe siècle, postérieure de peu à l'année 1525, qui fut la première du règne de Jean le Constant et de l'action protestante de Philippe de Hesse.

Deux solutions ont été proposées au problème du Pseudo-Grünewald. MM. Janitschek et Niedermeyer confondent celui-ci avec un Maître Simon, peintre à Aschaffenburg, mentionné de 1531 à 1546 dans les comptes d'Albrecht von Brandenburg, cardinal-archevêque de Mayence. Selon M. Flechsig, il ne serait autre que Hans Cranach, fils aîné de Lucas, mort à Bologne en 1537 (1). Les arguments de cette dernière thèse sont très spécieux et souvent pressants. Mais les tendances si catholiques de notre composition nous semblent difficiles à concilier avec l'orthodoxie luthérienne des Cranach, leur intimité avec le réformateur et leurs rapports avec les princes saxons. Aucune objection de cette sorte ne peut être opposée au choix de Maître Simon, mais aucune raison non plus ne légitime une affirmation catégorique.

La seule certitude est que l'auteur de notre tableau était un élève de Lucas Cranach, assez docile pour lui avoir emprunté les grands traits du type de son Christ, assez personnel pour avoir un style et surtout une couleur propres.

Nous serions assez disposés à attribuer à Albrecht von Brandenburg (1490-1545) la commande et l'inspiration de notre composition. Voici nos raisons. Une première est que notre artiste paraît avoir été le peintre attitré du cardinal. C'est ensuite la remarque, dont nous ne nous exagérons pas l'importance, que le format et les dimensions de notre panneau l'apparentent à une série d'œuvres exécutées pour ce Mécène. Enfin, la conception cadre parfaitement avec ce que nous savons des sentiments et de la conduite d'Albrecht, catholique fervent, adversaire décidé des Luthériens, spécialement détesté par eux.

1) Cf. le troisième chapitre du livre remarquable de M. Eduard Flechsig, *Cranachstudien*.

PL. 44. — **905**. Chêne. — H. 0.84 — L. 0.59

Donne par Brasseur en 1878.

ÉCHANTILLONNAGE. CHRIST : *cheveux*, châtain roux ; *manteau*, écarlate chaud à ombres brunes ; *linge* à ombres gris lilacé. — LUTHER ; *cheveux*, blancs ; *jaquette*, bleu outremer vert doublé de jaune citron ; *chemise* à ombres gris lilacé ; *chausses*, citron à ombres bistre carminé. — JEAN LE CONSTANT : *cheveux*,

châtain roux ; *vêtement*, lilas vineux à clairs citron ; *épaulettes*, gris bistré ; *linge* à ombres gris lilacé; *chausses*, brun carminé et vert mousse sombre. — PHILIPPE DE HESSE : *cheveux*, châtain roux ; *béret*, gris noir à plumes blanches ; *costume* à bandes ocre orangeâtre, garance carminée, vert mousse noirâtre. — ULRICH DE HUTTEN : *armure*, gris fer bleuissant ; *le vêtement de dessous*, écarlate ; *la hampe de la hallebarde*, vermillon sombre ; *la poignée et le fourreau*, noir ; *le pommeau et la garde*, acier sombre. — FRANZ VON SICKINGEN ; *costume*, outremer vert chaud ; *épaulettes*, noir et carmin clair. — CAIPHE : *robe*, velours écarlate ; *manches et ceinture*, cobalt *à clairs* lilas rose ; *turban*, blanc à ombres gris lilacé, *la calotte* velours écarlate. — PAVÉ, *marbre* rouge de grenade *avec des cercles* palissandre clair. — SIÈGE du Christ *et* MURS : gris bleuâtre à ombres noirâtres



54-55

B. BRUYN L'ANCIEN

PORTRAIT D'UN HOMME ET D'UNE DAME INCONNUS



E couple est fort intéressant et pour deux raisons.

Une première est la sincérité et la qualité de l'imitation.

D'abord, elle serre de près les particularités de la forme ; elle sauvegarde la finesse des demi-teintes et la transparence des ombres, cherchées, les premières dans les gris verdâtres, les secondes dans les bistres légers ; même elle distingue les lueurs qu'on voit aux tournants à contre-jour et les reflets sur les surfaces obscures.

Mieux encore, elle apporte la même attention scrupuleuse à l'analyse et à la traduction des apparences de la vie. L'intensité du regard, la caractérisation de la bouche impriment à ces visages de l'expression et de l'individualité : la physionomie de la femme est même très remarquable.

Une autre caractéristique de ces œuvres est l'impression d'énergie et de force que nous donne l'exécution. L'harmonie est riche et chaude, la substance nourrie et brillante, le travail animé ; il marque un goût prononcé pour les accents piqués aux crêtes des reliefs, notamment au bout du nez, à la convexité des pommettes, aux arêtes du front, aux plis des phalanges. A noter également le parti-pris de rehauts blancs ou jaunes sur les saillies des manches cramoisies de l'homme.

Le catalogue range ces pendants dans la classe des Inconnus de l'école allemande du XVIe siècle. Or, s'il n'est pas possible de leur fixer une filiation

absolument authentique, du moins l'est-il de les rattacher avec certitude à une famille notoire, dont les traits sont bien definis, dont l'habitacle est Cologne et l'époque le deuxième quart du XVIe siècle, enfin dont l'auteur est généralement identifié avec Bartholomæus Bruyn l'Ancien ; nous pouvons même établir la date approximative de l'exécution.

En effet, nous retrouvons la pose de l'homme sur des effigies masculines conservées à l'Institut Staedel de Francfort (n° 95), au musée de Cologne (n° 249) daté 1535, dans la galerie de Gotha (n° 323), à la Pinacothèque de Turin (n° 308) marqué 1542, au musée de Bruxelles (n° 84) avec le millésime 1543 ; son port de tête et son regard dans celle de Turin et dans une autre exposée au musée de Strasbourg (n° 28) exécutée en 1532. Sous les mêmes rapports, la femme est apparentée aux personnes représentées par le n° 29 de Strasbourg et par le n° 304 de Turin qui est de l'année 1542. Le rouge dont il a été question plus haut reparaît identique sur les peintures précitées de Gotha et de Turin et sur un *Portrait d'homme avec ses fils*, à l'Ermitage (n° 470). Quant à la coloration du fond, elle est des plus fréquentes dans les spécimens de cette catégorie.

Cependant, quelques-unes seulement de nos références manifestent un style identique à celui de notre pièce : ce sont celles de Turin et de Bruxelles. Or leurs dates concordent (1542 et 1543) ; de plus, le *Portrait de femme* de Turin (1542) reproduit exactement le costume que l'on voit à Lille. C'est donc dans les premières années de la cinquième décade du XVIe siècle que doit être placée la production de nos panneaux. Quant au problème de la paternité de Bruyn, l'état présent de la connaissance ne permet pas de le résoudre.

Pl. 45. — **1058** et **1059**. Chêne. H. 0.48 — L. 0.36.

Achetés en 1886

[illegible] Homme : *casaque*, garance carminée ; *pardessus*, gris marron, *avec fourrure* gris fauve ; *coiffure*, noire. — Femme : *costume*, pourpre chaud ; *empiècement et doubles manches*, brun noir ; *chapelet*, corail. — Fond, vert pomme chaud



56

B. BRUYN LE JEUNE

PORTRAIT DE DAME AGÉE



ORTRAIT aussi et qu'on sent avoir été très ressemblant.

Etabli en clarté, au moyen de pénombres grises très légères et d'ombres bistrées transparentes, le modelé est très cherché et très ferme.

Mais, en contraste avec les œuvres précédentes, l'harmonie est froide. Cette particularité a pour causes une certaine sécheresse de la matière ; la grande sagesse de la facture ; l'effet d'une vaste tache de vert mousse tirant sur le jaune, étalée en premier plan ; enfin la pâleur d'un visage qu'on dirait exsangue.

C'est encore à Cologne que nous conduit l'examen du costume de notre personnage. Quant au style, c'est celui d'un artiste du cru, actif dans la deuxième moitié du XVIe siècle. Nous en reconnaissons les caractéristiques dans des portraits du musée de Cologne, notamment dans les numéros 300 et 303, représentant, le premier un *Jeune homme* avec la date 1581, le second une *Vieille dame* avec le millésime 1583. BARTHOLOMÆUS BRUYN LE JEUNE passe pour l'auteur de ces peintures, qu'une critique plus prudente attribue à un *Maitre* anonyme *des visages pâles*.

PL. 46. — **1028.** Chêne. H. 0.81 — L. 0.63. — Legs Brasseur, en 1887.

ECHANTILLONNAGE. COSTUME, gris vert noirâtre ; *col*, noir ; *ceinture*, noire, *garniture*, perles et or ; *chapelet*, corail et or fauve.— TAPIS DE TABLE, vert mousse jaune chaud.— FOND, gris noirâtre.

57

JOACHIM VON SANDRART

PORTRAIT DE JAN BICKER GERRITSZ



ONNE effigie, caractérisée, avec des yeux expressifs.

Modelée avec le plus grand soin, notamment sur le front et dans la région des yeux, où le travail est très remarquable, elle est colorée avec vigueur, dans une note claire qui s'accuse dans la nuance gris bleuté des ombres de la chair et dans l'illumination jaune de ses plus hauts reliefs.

Une matière très dense, épaisse aux grandes lumières, est appliquée d'une brosse adroite et ferme. Seul, le rendu des cheveux et de la barbe laisse à désirer, étant un peu lourd et monotone.

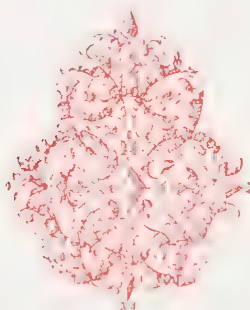
Classée par le catalogue aux Anonymes de l'école flamande, cette peinture est, en réalité, une œuvre incontestable de Joachim Sandrart. Elle reproduit, en effet, tous les partis-pris et toutes les particularités de sa manière, tels que les révèlent, notamment, ses portraits du musée d'Amsterdam. L'évidence de la parenté est frappante quand on prend pour termes de comparaison ceux qui représentent la *Compagnie du capitaine Cornelis Bicker* (1638) (n° 2117), *Eva Geelvinck* (1639) (n° 2120), *Alida Bicker* (1641) (n° 2122). Aussi bien est-ce un de ces Bicker, dont l'artiste paraît avoir eu la clientèle, qui fut l'original de notre image : car ces traits, faciles à reconnaître,

nous les retrouvons sur le portrait, peint par un anonyme, de Jan Bicker Gerritsz (1594-1653), que conserve le musée d'Amsterdam (n° 235).

Pl. 47. — 1086. Toile. H. 0.53 — L. 0.42.

Legs Brasseur, en 1887.

Échantillonnage. Cheveux, noirs grisonnants; *joues*, rosées. — Vêtement, noir; *col*, blanc bleuté; *chaîne*, or fauve sombre. — Fond, gris olive.



J. MARRELL

FLEURS, OISEAUX, INSECTES



ŒUVRE d'un réaliste scrupuleux doublé d'un très bon peintre.

L'imitation rivalise, pour le détail et la précision, avec une reproduction à fins scientifiques ; mais elle en évite la sécheresse et la froideur. Elle annonce, en effet, mieux que la connaissance, le sentiment du modèle : les animaux sont particulièrement réussis.

Le coloris est éclatant et harmonieux, et c'est une joie pour l'œil de parcourir la gamme de pourpres et de blancs qui en constitue la chaîne.

La matière est d'excellente qualité et la facture ferme autant que délicate.

Malgré la netteté de la signature dont nous offrons, ci-dessous, un fac-similé, l'auteur du catalogue a transcrit *P. Moreels*, qu'il a lu Paul Moreelse. Il a donc attribué à l'excellent portraitiste hollandais une toile de l'école allemande qu'il faut restituer à ce maître tout à fait rare qu'est J. MARRELL de Francfort-sur-le-Mein.

J. Marrell f 1685.

PL. 47. — **536.** Toile. H. 0.75 — L. 0.56. — Don de Brasseur, en 1887

ECHANTILLONNAGE. VASE, brun. — FLEURS : blanc ; blanc bordé de pourpre ; pourpre ; blanc, vermillon et garance rose ; écarlate ; capucine — CACATOÈS : *corps*, blanc ; *huppe*, rouge ; *ailes*, jaune de Naples éteint, *les extrémités*, gris bleuté ; *serres*, vert de gris bleuâtre. — OISEAU : *ventre*, jaune ; *ailes*, bleu vert noir. — LIBELLULE, jaune et vert bleu. — TABLETTE, marbre gris. — FOND, gris bleu noirâtre.

59

CHRISTIAN SEIBOLD

PORTRAIT DE L'ARTISTE



XCELLENT morceau et de grand effet.

L'imitation est exemplaire : elle distingue les particularités du modelé et les marque avec franchise et finesse. Très picturale, elle procède par apposition d'ombres remarquablement diaphanes, nuancées de gris verdâtre dans les demi-teintes et de bistre dans les parties les plus soustraites à la lumière. Un détail donne la mesure de sa conscience et de son succès : le rendu de la transparence rougeoyante d'une cloison de narine.

Au mérite d'être très véridique l'œuvre associe celui d'avoir du caractère et de l'accent. Elle tient ces derniers de son parti-pris de clair-obscur très contrasté ; de la qualité d'une chaude harmonie qui joue supérieurement des gris verts, des gris chamois et du blanc ; enfin, de l'énergie alerte d'un pinceau chargé de belle matière gluante.

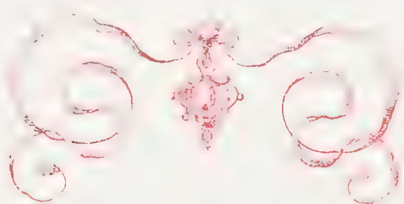
L'inventaire attribue cette peinture à Jouvenet. Or, elle est le portrait par lui-même de l'Allemand CHRISTIAN SEIBOLD. Nous ne saurions tirer grande vanité de notre rectification, vu que l'artiste a multiplié les exemplaires de son image, généralement conçus dans le même esprit et exécutés dans le même style. Citons ceux que possèdent la galerie de Bamberg (n° 373) et le musée de Dresde (n° 2096) et qui sont proches du nôtre par l'apparence du modèle

et la manière ; ceux aussi qu'on voit dans la galerie Liechtenstein, au musée de Buda-Pest (n° 421), au musée de Mayence (n° 374), au Louvre (n° 2736), aux Offices (n° 221). Aucun ne nous paraît égaler le nôtre.

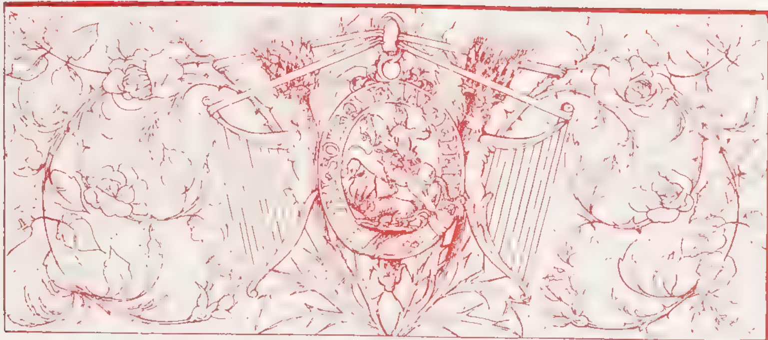
P. 47. — 1194. Toile H. 0.45 — L. 0.37

Acquis en 1903

[illegible] *Œil*, gris vert : *vêtement*, gris vert bouteille ; *draperie sur les épaules*, noire ; *béret*, gris chamois sombre. — FOND : *à droite*, vert de gris ; *à gauche*, vert sombre



ÉCOLE ANGLAISE



ÉCOLE ANGLAISE



LA rareté des peintures anglaises dans les galeries continentales et la qualité de celles que nous publions compensent, dans une certaine mesure, à la fois la représentation restreinte de l'école au Musée de Lille et le fait que deux sur trois sont des esquisses.

A la vérité, nous aurions pu allonger notre liste d'un numéro. En effet, un portrait de l'architecte lillois *Gombert fils* est une bonne peinture de la fin du XVIIIe siècle, dans le goût de Reynolds.

60

GEORGE MORLAND

ECHANGE D'IMPRESSIONS



ETIT chef-d'œuvre de l'art de créer rien qu'avec quelques taches à peine définies par une touche impétueuse, non seulement de la peinture, mais aussi de la forme, du caractère, de la vie.

L'œil jouit à percevoir la richesse pigmentaire des nuances, l'ampleur et la puissance de leur harmonie, l'opulence savoureuse de leur matière, tandis que l'esprit s'anime à l'unisson d'une facture endiablée.

Et puis, ces corps ont de la réalité et du relief, ces visages de l'individualité ; ces attitudes, ces gestes, ces physionomies sont admirables de vérité et de signification ; il n'est pas jusqu'à l'imprécision de ces frottés et de ces empâtements de vert qui n'évoque de la verdure.

L'anonymat de cette œuvre, respecté par le catalogue, n'est pas bien difficile à percer. Il suffit d'un peu de familiarité avec l'école anglaise pour y reconnaître le génie de George Morland.

Veut-on une confirmation, on l'obtient, rapide et décisive, d'une comparaison de la pièce avec des productions du maître, telles qu'à la National Gallery, la *Bonne Aventure* (n° 2056) ; au Victoria and Albert Museum, la *Jeune fille caressant un pigeon* (Townshend Bequest, n° 235-79), *Johnny s'en allant à la fête* (Jones Bequest, n° 541-82); à Hertford House, la *Visite à la*

pension (n 574). Dans la première, c'est la même manière de traiter le blanc et de le faire jouer avec un bleu (à Londres, il est lilacé), et aussi de rougir une joue ; c'est encore l'exacte répétition de l'expression de notre jeune homme. Dans les trois autres, on reconnaît le type de notre figure féminine et, dans la dernière, son port de tête et le mouvement de son bras gauche. Dans toutes, c'est la même consistance et le même éclat de la couleur et la même verve du travail.

F. 48. — **933.** Toile. H. 0,28. — L. 0,24.

Acheté en 1864.

[illegible] Jeune femme : *cheveux*, blond roux ; *robe*, blanche *à ombres* grises légèrement lilacées ; *ceinture*, outremer clair ; *châle*, gris vert d'eau ; *draperie à gauche*, écarlate sombre ; *soulier*, rose cramoisi. — Jeune homme : *cheveux*, châtain roux ; *habit*, outremer vert ; *gilet*, écarlate sombre ; *culotte*, gris vert. — Verdure : *dans l'angle droit*, vert tendre ; *ailleurs*, vert sombre et vert roux.



J. CONSTABLE

POCHADE



RAIS, lumineux, coloré, cet « instantané » semble tout palpitant de la course fiévreuse de la brosse qui, tantôt frottant, tantôt traînant, tantôt plaquant la matière, a suspendu ce ciel léger, évidé ce lointain infini, distingué tous ces plans, modelé la solide ossature de ces arbres et la masse frissonnante de leurs frondaisons, sommairement défini cet homme et ces animaux. La verve et la sûreté du métier impressionnent autant que la vérité et le brillant de l'aspect.

Aussi bien cet abrégé d'un coin de la « verte Angleterre » est-il un bon spécimen de ces magnifiques pochades, prodiges de vision et de métier, qu'on ne se lasse pas d'admirer à la National Gallery et au Victoria and Albert Museum. Qu'on examine, par exemple, dans la première de ces collections, la *Vue de Stoke près Nayland* (n° 1819) et surtout la *Vue de Dedham* (n° 1820), on y retrouvera toutes les caractéristiques de notre peinture, y compris la manière de construire avec quatre ou cinq balafres la forme d'une vache.

PL. 48. — 1175. Toile marouflée sur bois. H. 0.15 — L. 0.25. — Acheté en 1901.

ÉCHANTILLONNAGE. ARBRES : *les parties sombres*, vert olive sombre ; *les autres*, vert anglais jaunissant. — TERRAIN : *pour le chemin*, vert de gris chaud ; *à gauche*, vert brun, vert noirâtre, vert de gris bleu ; *les grands clairs*, chrome. — CIEL : *les parties claires*, crémeux, crémeux rose, aurore ; *les autres*, gris bleu. — VACHES, brun roux et blanc. — HOMME : *blouse*, blanche ; *foulard*, vermillon ; *cape*, noire. — CHEVAL, alezan.

62

DAVID WILKIE

PORTRAIT DE THOMAS, COMTE DE KELLIE



E la vigueur, de l'accent, dans l'image comme dans la peinture.

La première fixe avec une précision concise le détail essentiel et accuse fortement le caractère, constitué à la fois par les apparences d'une robuste complexion physique et morale et par l'air de lassitude et de mélancolie un peu morose propre à la vieillesse.

Cette expression se trouve confirmée par les oppositions d'un éclairage très contrasté, par la chaleur d'une harmonie à base de rouge et de brun, par la richesse d'une matière pâteuse, enfin par l'énergie et la décision d'une exécution qui obtient dessin et modelé de la direction et de la pression diversifiée de la touche.

De la poussée au noir et des craquelures annoncent l'abus du bitume.

Notre effigie, peinte en 1829, représente Thomas, neuvième comte de Kellie, né en 1745, qui fut lord-lieutenant du comté de Fife, le propre pays de Wilkie. Six années plus tôt, l'artiste avait déjà fait son portrait pour la maison de ville de Cupar. Le nôtre eut sans doute pour occasion le séjour du maître en Ecosse, où l'avait invité son ami Walter Scott.

L'œuvre appartient à la troisième manière de Wilkie, postérieure à son voyage en Italie et en Espagne et que caractérise une vision plus large.

Cependant, elle présente la plus grande analogie avec une image de l'artiste encore jeune par lui-même, donnée par M. J. Raukin à la Galerie nationale d'Écosse à Edinburgh.

Pl. 49 — 899. Toile. H. 0.77 — L. 0.64

Acheté en 1886.

[illegible] *Chair*, sanguine : *cheveux*, blancs — *Habit*, noir : *cravate*, blanche : *cordon barrant la poitrine*, vert : *manteau*, garance-vermillon chaud : *fourrure*, blanc sali de roux. — Fond brun.

D Wilkie · 1829

ÉCOLE SUÉDOISE

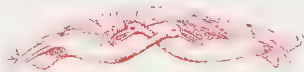


ÉCOLE SUÉDOISE



ONSIDÉRÉE sous le rapport du nombre, la section suédoise du musée de peinture lillois apparaît infime, puisqu'elle se réduit aux deux peintures que nous présentons. Encore la première risque-t-elle d'être revendiquée par d'aucuns pour l'école française. A tort selon nous, Alexandre Roslin étant arrivé à Paris à un âge où l'apprentissage est achevé et l'orientation d'un artiste décidée.

Cependant à lui seul le tableau de Höckert justifierait la présence de la rubrique. Car, non seulement son auteur appartient incontestablement à la Scandinavie, mais encore c'est un vrai chef-d'œuvre.



63

ALEXANDRE ROSLIN

PORTRAIT DE LUCIE CATTAERT



NE certaine animation de la pose et de la physionomie, une expression souriante, un traitement pittoresque des accessoires, du brillant dans le coloris et de la verve dans l'exécution font ce tableau séduisant.

Le modelé, qui est large, marque ses degrés au moyen d'ombres brunes, de passages en gris bleuté et de clartés vivement accentuées.

La peinture est nourrie ; elle possède l'attrait d'un faire alerte et sûr, particulièrement manifeste sur les étoffes et sur les dentelles qui sont empâtées avec adresse.

En tant que portrait, l'œuvre paraît un peu superficielle.

Aussi bien trahit-elle un parti-pris ; à ce point que l'identification de l'auteur, non réalisée par le catalogue, nous a été des plus faciles. En effet, cette attitude un peu contournée qui penche le buste, abaisse sensiblement une épaule et porte la tête du côté opposé, un peu en avant, constitue une sorte de silhouette omnibus qu'ont épousée la plupart des effigies peintes par Alexandre Roslin. Bien mieux, toutes, la sienne par lui-même comprise (Cf. à la galerie des Offices, n° 517), sont étroitement apparentées par une commune possession de cette vivacité du regard, de cet écart des lèvres et de

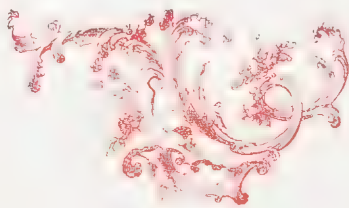
ce redressement de leurs commissures que nous remarquons sur notre portrait. Non moins caractéristique est le rendu des aspects d'une étoffe soyeuse.

La jeune femme dont nous contemplons les traits, était une demoiselle Lucie Cattaert qui, en 1778, devint l'épouse de l'architecte lillois Michel-Joseph Lequeux (1756-1786).

P. 5[illegible] — 950. H. 0.645 — L. 0.55

Don du baron Fays, en 1871.

[illegible] *Teint*. rose ; *yeux*. bleus ; *cheveux* châtains légèrement poudrés. — Corsage lilas à clairs blanchâtres.



64

J. F. HÖCKERT

UN PRÊCHE EN LAPONIE



OÉTIQUE et pittoresque, véridique et coloré, ce tableau est tout à fait remarquable.

Images d'êtres et images de choses sont également vraies, d'une vérité supérieure qui ne descend pas au petit détail, mais s'en tient à la particularité distinctive marquée d'un trait sobre et large. Les personnages sont tous individuels et caractérisés; leur corps a du relief; leurs gestes comme leurs attitudes sont expressifs et naturels; même on a la sensation de l'atmosphère un peu lourde de ce réduit encombré.

En même temps nous sommes séduits par l'ordonnance à la fois diverse et rythmée de la composition, par la grâce exquise de la jeune mère qui allaite son enfant, par le charme de la physionomie du jeune homme accoudé et aussi par la beauté plastique de plusieurs poses.

De plus nous sommes moralement très impressionnés. Cela, parce que l'œuvre reflète nettement l'émotion éprouvée par l'artiste au spectacle de la sublime simplicité de la scène; et aussi parce que l'éclairage est propice à l'éveil du sentiment et qu'en illuminant les vases sacrés placés sur l'appui de la fenêtre, il les auréole mystérieusement et leur donne une évidence symbolique.

Enfin, nous savourons des qualités proprement artistiques: la transparence des ombres, le succès des effets de clair-obscur et de contre-jour, la variété de la palette, la vigueur et l'harmonie de la peinture, la richesse d'une matière

grasse, la sûreté et la puissance du travail qui s'entend à plaquer l'accent et à jouer de l'empâtement.

Particularité favorable à l'unité morale autant qu'à l'unité optique, la coloration de la vitre est la clef du coloris total : elle associe en effet du jaune et du bleu. Dans l'ensemble, c'est la première de ces couleurs qui domine, très lumineuse, sous l'espèce de jaunes d'or, de jaunes mastic, de gris jaunissants. Ses radiations sont d'autant plus actives qu'elle est fortement contrastée par du bleu, surtout de la nuance du cobalt, franc ou rabattu, clair ou sombre, mais aussi de celle du gris lilas chaud. Çà et là des notes de chaleur, piquées par des taches de garance chaude et de roux bitumineux.

A l'Exposition universelle de 1855, notre tableau remporta un franc succès. La critique fut unanime à louer « l'originalité du sujet et l'habileté de l'exécution ». « M. Höckert, écrivait Théophile Gautier dans le *Moniteur*, a cette force de ton, cette puissance de clair-obscur et cette énergie de brosse qu'on admire chez M. Delacroix. »

N° [illegible]. — **400.** H. 2.93 — L. 4.03.

Don de l'Etat, en 1857.

Indications : Pasteur : *costume*, noir qui tourne au lilas *dans les clairs*. — Femme qui berce : *costume*, gris mastic ; *ceinture*, garance ; *bonnet*, cobalt ; *cordons du berceau*, garance. — Femme nourrice : *vêtement*, cobalt verdissant ; *bonnet*, garance chaude. — Jeune garçon derrière elle, gris jaunâtre. — Homme debout a gauche : *costume*, cobalt rabattu ; *bonnet*, garance sombre. — Homme vu de dos, gris lilas chaud. — Homme a droite : *costume*, gris lilas chaud ; *bonnet*, bleu sombre. — Jeune homme accoudé : *habit*, cobalt franc, *galonné* de garance — Fillettes. Grande : *robe*, gris de lin chaud ; *bonnet*, garance chaude. Petite : *robe*, cobalt clair ; *bas de robe et bonnet*, garance. — Chien, noir, *avec les clairs* lilacés. — Bois : sapin. — *Plafond*, roux bitumineux.

J. G. Höckert
Paris 1855.

TABLES





TABLE DES MATIÈRES





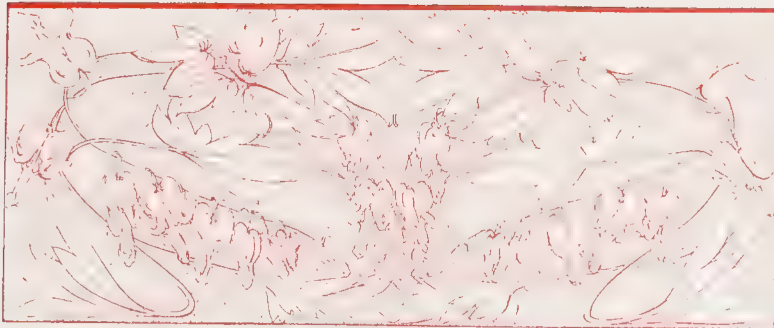


TABLE DES GRAVURES

ÉCOLE NÉERLANDAISE PRIMITIVE

ÉCOLE FLAMANDE

ÉCOLE ALLEMANDE

ÉCOLE ANGLAISE

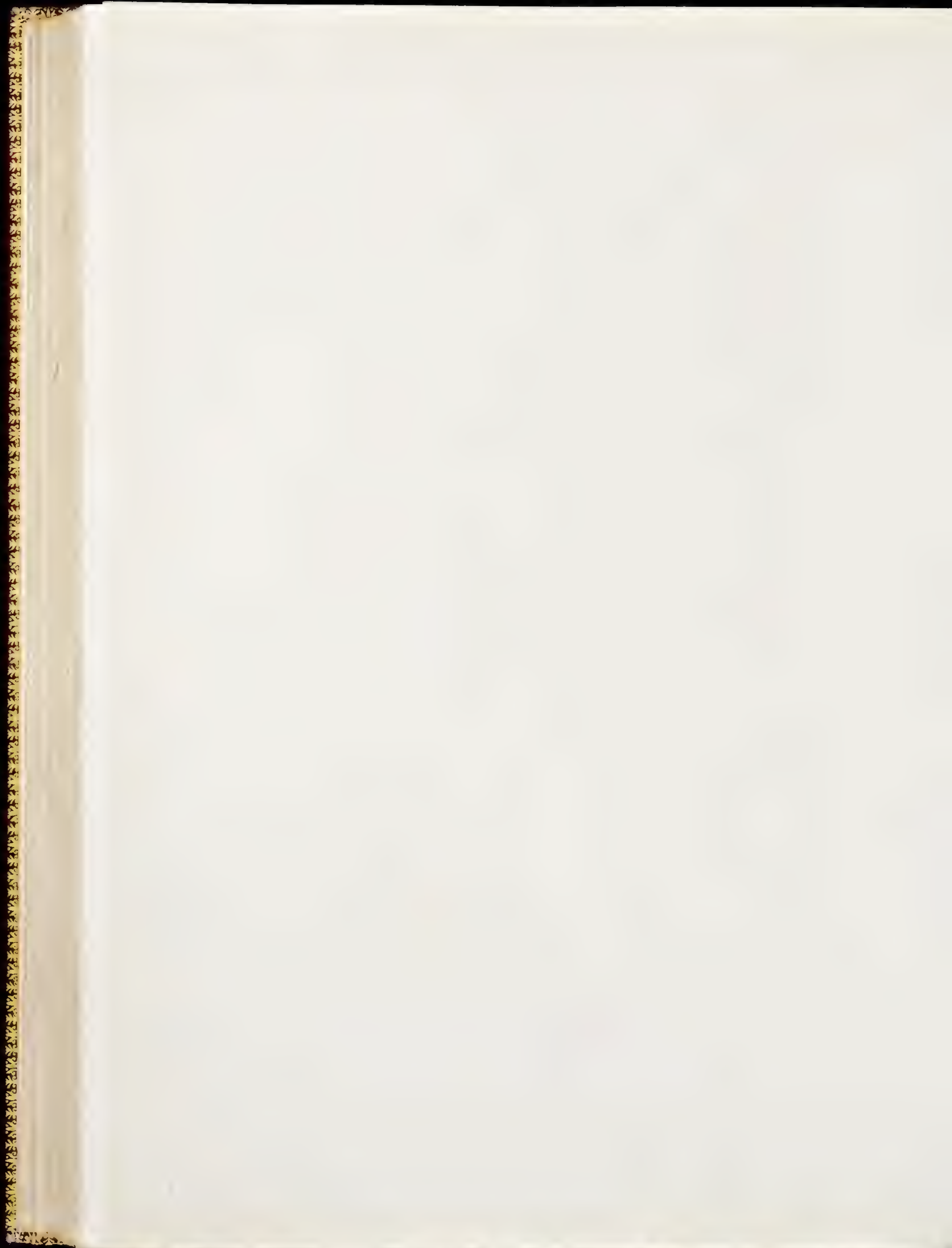
ÉCOLE SUÉDOISE





DIRCK BOUTS

PL. 1







PL. 2





ALBRECHT [illegible]

[illegible]

PL. 3

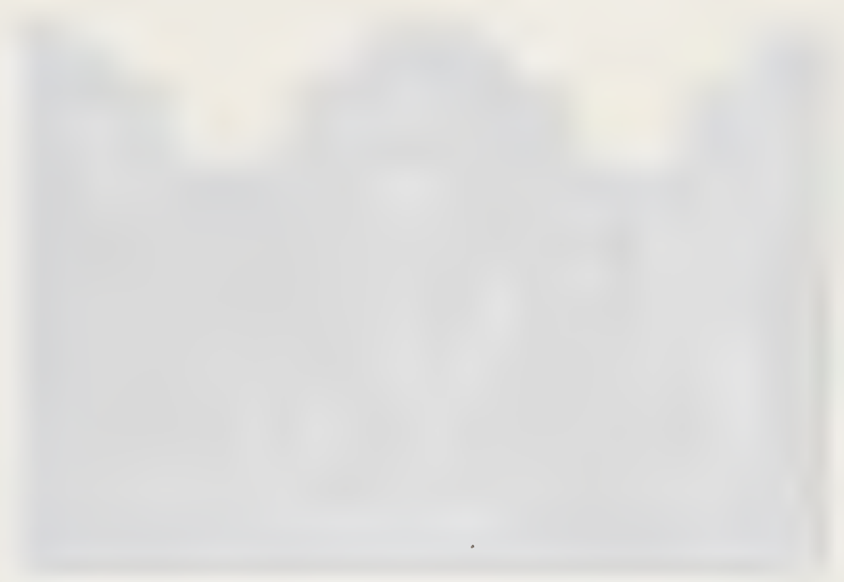




PL. 4







PL. 5





8

PL. 6











PL. 8





PL. 9





PL. 10





RUBENS

Pl. 11





PL. 12





PL. 13







PL. 14







CRAYER







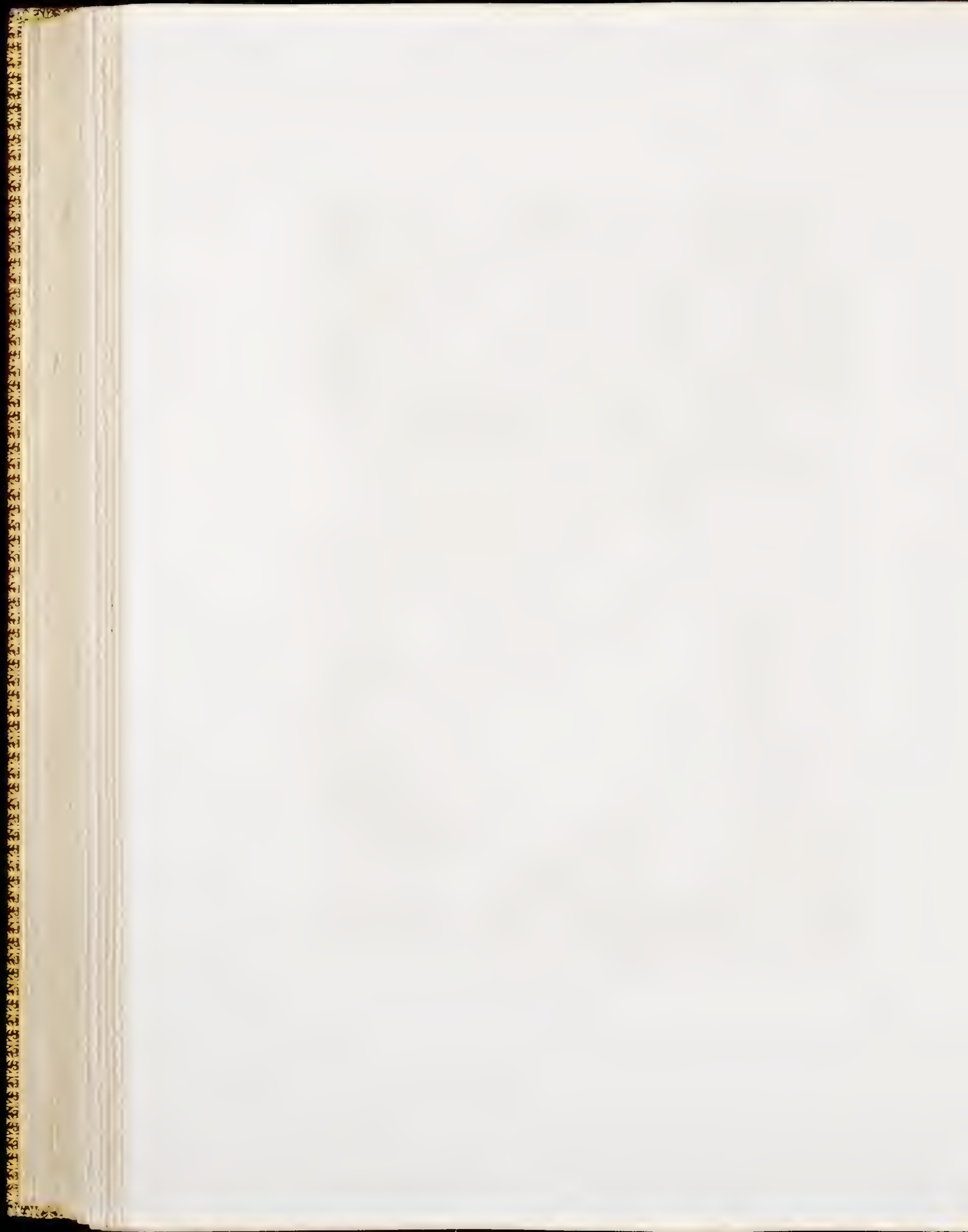


25

GEERAARD ZEGERS

SUPPLICE DE PROMETHEE





PL. 18







J. JORDAENS

Pl. 19





26

ORGANS

PL. 20





29
J. JORDAENS

PL. 21









31

A VAN DIJCK





32

A. VAN DIJCK

PL. 24



PL 25







PL. 27





PL. 28









Pl. 30



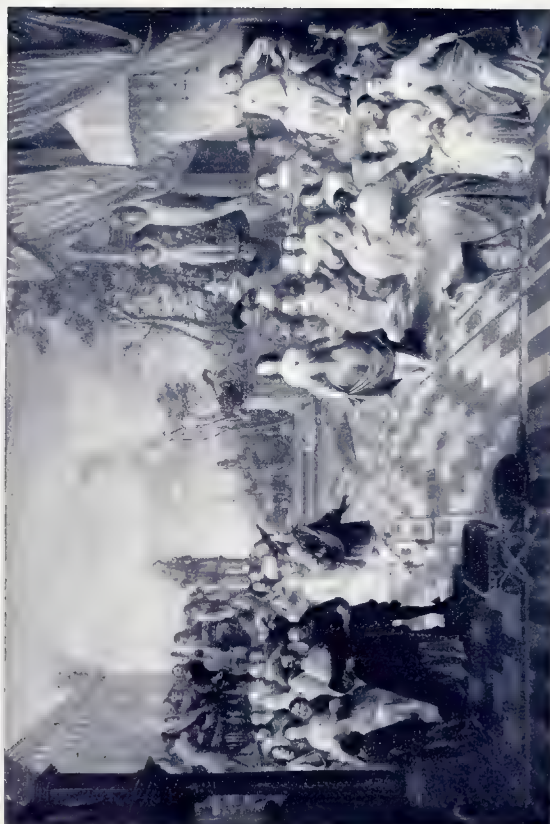


Pl. 31





PL. 32





PL. 33





PL. 34



57

[illegible]

6

JAN SANDERS [illegible] VAN HEMESSEN

[illegible]

PL. 35









PL. 36



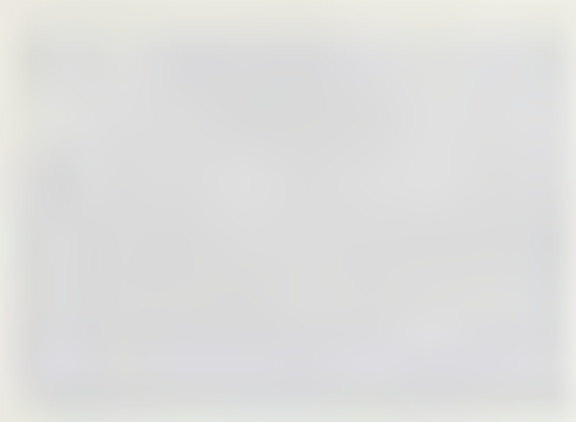




PL. 37









39







[illegible]

[illegible] VAN [illegible] BREUGHEL



24

GERAARD ZEGERS

[illegible]









PL. 40







48

MAITRE DE LA VIE DE MARIE

[illegible]





50

ANONYME COLONIAIS (XVIe-XVIIe S.

[illegible]



49

ANONYME COLONIAIS (XVIe-XVIIe S.

[illegible]

PL. 42






PL. 43





PL. 44







PL. 45









Pl. 46







57

JOACHIM VAN SANDRART

[illegible]



59

[illegible]

[illegible]



58

J. MARRELL

[illegible]

PL. 47











PL. 48









PL. 50














SPECIAL
OVERSIZE
84-B
5077
N
2070
A72
1909
v.1
THE GETTY CENTER
LIBRARY

